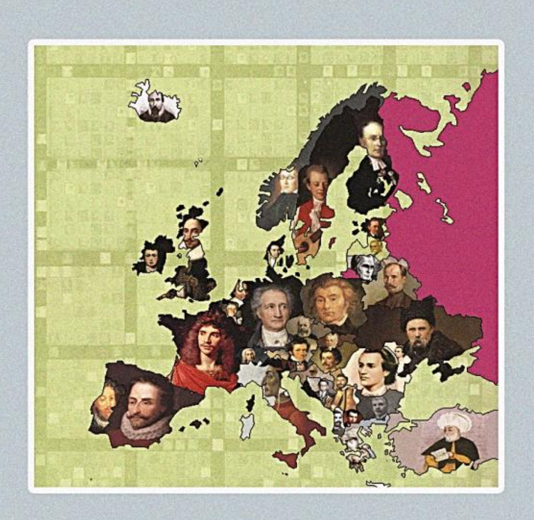
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

تاريخ الآداب الأوروبية

(النهضة - الأنوار - الرومانسية)

II



تأليف: مجموعة من المؤلفين
ترجمة: صياح الجهيم

تاريخ الآداب (٢)

تاريخ الآداب الأوروبية

II

(النهضة - الأنوار - الرومانسية)

تصميم الغلاف
عبد العزيز محمد

تاريخ الآداب الأوروبية

II

(النهضة - الأنوار - الرومانسية)

تأليف : مجموعة من المؤلفين
ترجمة: صياح الجهيم

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٣ م

العنوان الأصلي للكتاب :

Histoire de la literature européenne
Sous la direction
d'Annick Benoit-Dusausoy
et de
Guy Fontaine
Hachette
Education

صدرت الطبعة الأولى
عام ٢٠٠٢م
منشورات وزارة الثقافة

تاريخ الآداب الأوروبية: النهضة - الأنوار - الرومانسية /تأليف مجموعة من المؤلفين؛ ترجمة صياح الجهيم .- ط٢ .- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م .- ج٢ (٦١٦ ص)؛ ٢٤ سم.

(تاريخ الآداب؛ ٢)

١- ٨٠٩ ح هـ ي ت ٢- العنوان ٣- الجهيم
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

تاريخ الآداب
«٢»

أنسية النهضة

«أقمتُكَ في وسط العالم لكي تفحص من هناك، من حولك، وبيُسْرٍ أكبر، ما هو موجودٌ في العالم»

(بيك دي لاميراندول، كرامةُ الإنسان)

انهار الحلم بأوروبا العظمى المسيحية في ١٤٥٣ مع الاستيلاء على القسطنطينية. واحتلَّ العالمُ الإسلامي بصورة دائمة الجنوب الشرقي من البلدان المتوسطية. وأخذت أوروبا الغربية تنطوي على ذاتها. وحتى هذا التاريخ، كان السلاف الشرقيون يشعرون أنهم يَنْتمون إلى مسيحيّةٍ واحدة، وإن كانت تبعيتّهم الكنسية للقسطنطينية تُبعدهم تدريجيّاً عن «اللاتين» الذين كان يقدّمهم الترتيبُ الكنسي اليوناني على أنهم «مُهَرْطقون»، وإن كان استعمال السلافونية كلغة دينية يَحبّسهم، من وجهة النظر الثقافية في السلافية الأرثوذكسية. وكان قسمٌ من هؤلاء السلاف ذوي الطقس اليوناني، في القرن الرابع عشر يخضعون للأمراء اللتوانيين، الوثنيين أولاً، هم والمتحوّلين بعد ذلك إلى المسيحية اللاتينية في (١٣٨٦). إن هذا الوضع من التعدديّة الدينية أسهم في جَعْل هذه المنطقة الأوروبية موطناً من مواطن التسامح.

اختتم تنازلُ «شارل كنت» عن العرش في ١٥٥٥ هذه المرحلة مُحدثاً توزيعاً جغرافيّاً جديداً لأوروبا: تقاسم الامبراطور فرديناند الأول وملك إسبانيا «فيليب الثاني» امبراطوريتّه. وتزامنت هذه القسمةُ مع انشقاق المسيحية الغربية: بعد صلح «أوغسبورغ»، جرى الاعترافُ بالعقيدة البروتستانتية

فحظيتْ بالحقوق نفسها التي للعقيدة الكاثوليكية الرومانية في بعض الدول. وفي مجمع «ترانت»، بدأتْ روما تُصلح مؤسّسة كنيستها وتحدّد عقيدتها من جديد.

لكن انشقاق الغرب وانطوائه على نفسه، كانا، بالنسبة إلى الفكر والأدب الأوروبيين خميرة العودة إلى الينابيع. لقد تم انتصارُ الأنسية وتعدّد الجامعات؛ وتمّت ولادةُ جماعة أدبية وثقافية حقيقية تتجاوز جميع الحدود- جمهورية الآداب- مصحوبة بتفسير جديد للكتاب المقدّس؛ وكان انطلاقُ المطبعة التي يسَّرتْ انتشار الإصلاح.

الأنسية الأوروبية أو الرجوع إلى المنابع

العالم الأدبي في النصف الثاني من القرن الخامس عشر متأثِّرٌ في شطرٍ كبير من أوروبا بأنسية النهضة، على نحو ما. تطوّرت هذه الأنسية في إيطاليا في المدّة السابقة: «الدراساتُ الأنسية (الأنسيّات)، والعودة إلى الينابيع، والمنهج الجديد المطبَّق على النصوص المقدّسة في الكتاب المقدّس، وبالتالي الدراسة المتعمقّة للعبرية» كل ذلك قد زاوله أدباء كثيرون، بينما تابعَ الأنسيون الإيطاليون أعمال سابقيهم.

الأنسية في إيطاليا

لم يطبع الأنسيون ولم ينقّحوا نصوصَ المؤلفين الكلاسيكيين فقط؛ وإنما كتبوا هم أنفسهم أعمالاً يطبّقون فيها طريقة المحاكاة الخلاّقة.

«ولبيوج» مَثَلٌ صالحٌ على ذلك. فكتابة «فكاهات بوج» (١٤٣٨-١٤٥٢)، وهو مجموعة حكايات مسلّية ولاذعة كان أمناءُ سر البابا يتناقلونها للترويح عن النفس، قد فسح المجال للتقليد باللغة المحليّة في عدة بلدان من أوروبا.

وممّا يميّز الأنسيةَ أيضاً الرغبةُ الموسوعيةُ في معرفة العالم. وهكذا فإن «إينيا سيلفيو بيكولوميني» (١٤٠٥-١٤٦٤) الذي انتُخب «بابا» في ١٤٥٨ باسم «بي الثاني»، زار عدداً كبيراً من البلدان الأوروبية بصفته دبلوماسياً وكرّس بضعة أبحاث لتاريخ بعض هذه البلدان وجغرافيتها، ومن مؤلّفاته قصةٌ عنوانُها «العاشقان» نُشرت في (١٥٣١)، وقد تُرجمتْ إلى اللغات القومية وقُلِّدتْ فيها.

وفي «فلورنسا» مدينة آل ميديسيس، أسّس بعض الأنسيين أكاديميةً أفلاطونية منذ ١٤٥٧، وأبرزُ أعضائها «مارسيل فيسان»، و«ليون باتيستا البرتي»، و «بيك دي لاميراندول». وقد جَعلَ «مارسيليو فيسان» (١٤٣٣-١٤٩٩) أعمالَ أفلاطون الكاملة التي ترجمها عن اللاتينية أسهلَ تناولاً؛ وألّف «بيك دي لاميراندول» ما عُدَّ فيما بعد بيان الأنسية، «كرامة الإنسان» الذي نُشر في ١٤٨٦: «الإنسانُ هو الكائن الوحيد الذي يستطيع أن يتحكم بقدره. والربُّ الخالقُ يخاطب آدم بهذه العبارات:

«لقد أقمتك في وسط العالم كي تفحص من هناك، من حولكَ، وبيُسرٍ أكبر، ما هو موجودٌ في العالم. لم نجعلكَ سماوياً ولا أرضياً، لا فانياً ولا خالداً، لكي تكون سيّد نفسكَ ولكي يكون لك الشرفُ والعبءُ في أن تَصوغَ وتسوّي ذاتك، فتصطنع لنفسك الشكلَ الذي تختاره، وبوسعك أن تنحطَّ إلى الأشكال الدنيا التي هي الأشكال الحيوانية وبوسعكَ، إن عَزَمتْ روحُكَ، أن تتجدّد في الأشكال العليا التي هي الأشكال الإلهية».

في إيطاليا، كان شطرٌ من الحياة الفنيّة والأدبية تحدّده البلاطات. وكان بلاط الحبر الأعظم يحتوي على الكثير من المؤلّفين الأنسيين، مثل «بَمْبو أوجاكو بوسادوليتو» (١٤٧٧-١٥٤٧)؛ واجتذب بلاطُ نابولي، بملوكه الأنسيين من بيت «آراغون» و «آنجو» الشعراءَ مثل «جيوفاني بونتانو» (١٤٢٦-١٥٠٣) و«سانازارو»؛ وفي «فيراي» أتاح بلاطُ عائلة «داسيت لآريوست» أن يُتمّ رائعته الأدبيـة، وأوحى بلاطُ «مونتيغيلترو» في

«أوربينو» إلى «بالداساركاستيغليوني» (١٤٧٨-١٥٢٩) عمله الشهير «جليس الأمراء» الذي أتمّه في ١٥١٨ ونشره في ١٥٢٨ وهو كتابٌ مكرّس لبرنامج تربية الجليس ولتصرّفه. وهو يَصف فيه أربع مناقشات هادئة أُجريتْ في ١٥٠٧ خلال أربع أمسياتٍ متتالية في بلاط «أوربينو»، والمناقشاتُ متعلقّة بالصفات الفيزيائية والأخلاقية التي ينبغي للجليس الصالح أن يَمتلكها، والطريقة التي يجب أن يتصرّف بها تجاه الجلساء الآخرين، وتجاه الرؤساء والنساء. وتُقدِّر تقديراً خاصّاً تَنْشئةُ الجليس الأدبيةُ. وينتهي الكتاب بتعظيم الحب الأفلاطوني للمرأة، وهو تعظيمٌ ألقاه «بمبو» ذاته الجليس في «أوربينو» منذ ١٥٠٦.

وأخيراً، في فلورنسا اتّخذ موطنُ الثقافة التي تشعّ حول آل ميديسيس مظاهر البلاط في عهد «لوران الرائع». ففي هذا الوسط صمّم وكتب ماكيافيلي (١٤٠٩-١٥٢٧) كتاب «الأمير» (أُنجِز في ١٥١٣ ونُشِرَ في ١٥٣٢). وفي فلورنسا أيضاً اشتغل «غيشيار ديني» في أعماله التاريخية.

وعلى غرار ما يُلاحظ في إيطاليا، يسّرت بلاطاتٌ أوروبيةٌ أخرى الإبداعَ الأدبي. إن بلاط «بورغويني»، مثلاً، لعبَ دوراً بارزاً بالنسبة إلى الأدب باللغة الرومانية في المناطق التي تكوّن بلجيكا الحالية. وفي حاشية «فيليب ليبون» إنما أُلِّفتْ حوالي ١٤٦٠، المجموعةُ التي ظلّت مجهولة المؤلف وهي «مئة قصة جديدة»، والتي تنتسب إلى ديكاميرون «بوكاشيو» دون أن تملك بنيتها، وإلى «فكاهات بوج»؛ ورواتُها هم الدوقُ نفسه وعددٌ من مستشاريه وخدّامه الذين يَستلهمون الحياة اليوميّة. وهذا الكتاب يُقدِّم مئة حكاية تنزع إلى المجون وتتجّه إلى هجاء النساء والمتديّنين. وفي المرحلة الأخيرة من ملك «فيليب ليبون»، اشتدّت التبادلات مع بلاطات أخرى: «شارل دورليان»، وبلاط «رينيه دانجو». وتعهّدت «مارغريت دوتريش» حلقةً أدبيةً متألقة، في بلاط «مالين». وهي ترْعى، على وجه الخصوص، «جان لومير دي بيلج»، أحد روّاد الأدب الفرنسي في عصر النهضة. بيد أن الأدب، في هذه المرحلة،

لم يُعدْ فقط امتياز الذين يعيشون في البلاط. إذ نشأتْ مذئذٍ، إلى جانب طبقة النبلاء ورجال الدين والبرجوازية، طبقةُ المثقفين والباحثين، وفيها رجالُ القانون والأطباء والمعلّمون. وقد عالج أدبُهم موضوعات علمية بقدر ما عالج موضوعات الحياة اليومية، بعيداً عن البلاط، حيث يوجدُ الناسُ البسطاء.

هذا الأدبُ الأنسي، ذو الطابع العلمي جدّاً في بعض الأحيان، قد أُنتِجَ في الأغلب، في المراكز المدنيّة الكبرى، حيث تحتلّ الجامعةُ والأكاديمية مكاناً متميّزاً، وهكذا عرفت إيطاليا «الأكاديمية الأفلاطونية»، «المارسيل فيسان» في فلورنسا، وأكاديميّة «بونتانو» في نابولي، و«الأكاديمية الرومانية» لـ «جيوليو بومبونيو ليتو» (١٤٢٨-١٤٩٨).

وكانت هذه المؤسسات المُلتَقى الذي يُناقش فيه الأنسيون مشكلات فقه اللغة والمشكلات الأسلوبية. وضمن هذه التقاليد يمكن أن نضع أكاديمية «كروسكا» التي تأسّستْ فيما بعد، في ١٥٨٣، بغية تنقية اللغة الإيطالية وإغنائها.

جمهورية الآداب

في جميع المراكز الفكرية لذلك العصر، خُصّت الآدابُ الدنيويّة المقدّسةُ بالإجلال. وبما أن إيطاليا اجتذبتْ عدداً كبيراً من المسافرين، وبفضل الإشعاع السياسي والكنسي لدولة الحبر الأعظم، أمكَن للأنسيّين أن يُصبحوا المربيّن لأوروبا بأسرها ولقيتْ دروسهم الأنسيةُ القبولَ في كل مكان، وما لبث أن كوّن الأدباءُ جماعةً أدبيةً وثقافيةً حقيقيّة، دولةً تتجاوز الدولة القومية، دُعيتْ «الجمهوريّة الأدبية والمسيحية». وكان أعضاءُ جمهورية الآداب هذه مُلزمين بتخطّي الخصوصيات والفروق السياسية والطائفية. كانوا يستخدمون لغةً واحدة، هي اللاتينية.

كان الأدباء والعلماء من جميع الأصول يستخدمون لغة واحدة هي اللاتينية ويرتبطون بصداقةٍ ويقفون أنفسهم على إجلال الآداب والعلوم،

مفتخرين بدولتهم الحرة التي كانت تُعدّ الوطن الحقيقي لجميع الرجال الأحرار، أي لجميع الذين يُزاولون الدراسات الأُنسية (الأنسيّات)، والآداب.

التبادل الأدبي، التواصلُ، بالنسبة إلى مواطني جمهورية الآداب، واجبٌ أوّلي لا بدّ منه. بيد أن اللقاءات الشخصيّة بين الأنسيين لم تكن ممكنة إلا بالنسبة إلى مجموعة متميّزة، من بينها نذكر على الخصوص أولئك الطلاب الذين يهاجرون طلباً لإتمام دراستهم الأكاديمية التي تقودهم إلى مختلف الجامعات والمراكز الفكرية، وأعضاء البعثات الدبلوماسية، والكثير من الكهنة القانونييّن وغير القانونييّن، أو غيرهم من أعضاء الأكليروس الذين يسافرون عبر أوروبا للاشتراك في الاجتماعات الكنسية. فكان على معظم الأنسيين إذن أن يكتفوا بشبكات التراسل الكبرى لكي يشاركوا في المبادلات الأوروبية. وهكذا فإن الرسالة التي كانت تُعد منذ البداية فنّاً أدبيّاً حقيقيّاً أصبحت وسيلة التواصل الفُضلى بين مواطني جمهورية الآداب. وقد خُصِّصت لها الكثيرُ من الأبحاث ومنها «فنُّ كتابة الرسائل المنشور في ١٥٢١» «لإيراسم». والذين يتعاطون هذا الفنَّ لا يتردّدون في تهْذيب رسائلهم، حتى بعد إرسالها. وكان إيراسم وكثيرٌ من معاصريه حريصين، منذ شبابهم، على نشر مراسلاتهم الخاصة.

وقد تطوّرت الأُنسيةُ أيضاً خارج المراكز الفكرية الأكثر شهرة؛ في بولونيا وبوهيميا وهنغاريا، وكذلك في مدن الساحل «الدلماتي» (كرواتيا)، حيث ألغى استعمالُ اللاتينية العقبات اللغوية.

«أنا نفسي العائد من سفري إلى هولندا، أحييّك...» هذا ما كتبه «يان دانتيشيك» (١٤٨٥-١٥٤٨) بعد رحلته الأولى إلى البلاد المنخفضة. لقد يسَّر هذا الشاعر البولوني اللاتينيُّ الجديد الذي ترك أعمالاً تعليميةً وتهذيبيةً، دخولَ اكتشافات «كوبرنيك» إلى «لوفان»» وكان كوبرنيك قد نشر في ١٥٤٣ عمله الرئيسي «دوران الأجرام السماوية الذي يحتوي على نظريّة 'مركزية الشمس'».

أكبرُ شاعرٍ لاتيني جديد في أوروبا الوسطى كان، دون شك، الهنغاري «كزيز ميكزي» (١٤٣٤-١٤٧٢)، فهذا الخادمُ الأمين للملك «ماتيوس كورفينوس»- وهو أنسيٌّ راعٍ للأدباء- نَشَأَ في «فيراري» في مدرسة «غورواينو غواريني» الأنسية الشهيرة وهو مشهور بمدائحه لمعلّمه «غورايني»، وللرسّام «مانتغنا».

الجامعات والأنسيات

تكوّنتْ في أوروبا، بدءاً من النصف الثاني من القرن الخامس عشر، مَلكيّاتٌ حديثةٌ تطلّبَتْ جهازاً بيروقراطيّاً واسعاً. هذا الطابع البيروقراطي للدولة الحديثة لم يلبث أن خلّفَ الحاجة لمجموعةٍ من الموظفين المؤهّلين، وذلك أعطى التعليمَ الثانوي والدراسات الجامعية دفعاً كبيراً.

وإلى جانب بعض المدن الكبرى التي كان لها تقاليد جامعية محترمة- مثل باريس وبراغ- أُنشِئتْ جامعاتٌ جديدةٌ في أوروبا: في البلاد الجرمانية، «فريبورغ في بريسغو» ١٤٥٥، و «ماينس» ١٤٧٦، و «توبنجن» ١٤٧٧، و «بال» ١٤٥٩، و «وتبزغ» ١٥٠٢، و «فرانكفورت على الماين» ١٥٠٦، و «ماربورغ» ١٥٢٧، و «كونسبيرغ» ١٥٤٤، وفي سكاندينافيا، «اوبسالا» ١٤٧٧، و «كوبنهاغن» ١٤٧٩، وفي «ايكوسيا»، غلاسكو ١٤٥٣، و «ابردن» ١٤٩٣، وفي فرنسا، «نانت» ١٤٦٣، و «بورج» ١٤٦٥؛ وفي إسبانيا «برشلونة» ١٤٥٠، وبلنسية ١٥٠١، واشبيلية ١٥٠٥ وغرناطة ١٥٣١؛ وأخيراً، في هنغاريا، «بودا» ١٤٦٥، «تبريسين» ١٥٣١؛ وفي البرتغال، جامعة «كوامبا» التي أُعيد تنظيمُها في ١٥٣٧. ولا شك أن الكثير من الجامعات ظلّت معاقل للنزعة المدرسية القديمة المعادية للطرائق الأنسية، ولا سيما في البلدان التي يُهيمن فيها اللاهوتيون الكاثوليك؛ وتلك هي مثلاً حال جامعتي «باريس» و «لوفان» اللتين لم يكفَّ «إيراسم» عن نقدهما. وفي البلدان التي ظلّتْ فيها الجامعاتُ القديمة محافظةً جدّاً، كانت الأكاديميات التي

تَستلهم الأنسية هي التي تُيسِّر إجلال الآداب والعلوم. إذن فإن أنسيةَ النهضة لم تمارس تأثيرها في كل مكان وفي الوقت نفسه.

في فرنسا، لقيتْ الدراساتُ الأنسيةُ دفعاً جديداً مع إحداث كرسيٍّ لليونانية في جامعة باريس، في ١٤٥٦، عندما قَدِم «غريغوريو تيغرناس» ليعلِّم فيها البلاغة واللغة اليونانيتين، لكن الأنسية تنطلق فيها انطلاقتها الحقة بعد بضعة عقود، بفضل الاحتكاكات المباشرة مع الإيطاليين؛ ومنهم «فوستو اندريليني» صديق إيراسم الحميم، و «جيرولامو الياندور» (١٤٨٠-١٥٤٢) الذي كُلِّف أن يَحصل من الامبراطور على طَرْد «لوثر» من مجمع «وورمز»، في ١٥٢١. واشتهر «جاك ليفيفر ديتابل» (١٤٥٠-١٥٣٦)، وهو تلميذ قديم لـ«بيك دي ميراندول»، بطبعة أرسطو المشروحة وبدراساته للنصوص المقدّسة وبينها طبعة لرسائل القديس بولس. كما ترجم أيضاً إلى اللاتينية عملَ «رويسبرويك» وهو: «ثلاثة كتب في زينة الأعراس الروحية» (١٥١٢). وبَلغَ من تأثير الهيلينستي «غيوم بوديه» (١٤٦٨-١٥٤٠) الذي تربّى مثل «لوفيفر ديتابل» بدروس المعلِّم المنفيّ من اليونان «هرمونيم دي سبارت» أنه دفع الملك فرانسوا الأول إلى تأسيس «هيئة القرّاء الملكيين» التي هي حالياً «الكوليج دي فرانس». وكانت دراسة اليونانية، في نظر «لوفيفر» ضرورية لتأكيد أرثوذكسية الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وعلى العكس، فإن «بوديه» في كتابه «ثلاثة كتب حول «نقل الهيلينية إلى المسيحية» (١٥٢٩) يُعلن أن الحماسةَ المفرطة للأدب الكلاسيكي الديني ضارٌّ بدراسة الآداب المقدّسة كما هو ضارٌّ بالتقاليد المسيحية.

وفي إسبانيا، عاد «أنطونيو دي ليبركسا»، المعروف باسم «نيبريسنسي» (١٤٤٤-١٥٢٢)، إلى بلاده، بعد أن قضى عشرين عاماً في إيطاليا، ليعلّم في إشبيلية وسلمنكا والقلعة، حيث نشر قواعد اللغات اللاتينية واليونانية والعبرية. وتكوّن مركزٌ أنسيٌّ هام عَبْر تأسيس معهد «سان الديفونسو» في جامعة القلعة. وهناك دوِّن الكتاب المقدّس بلغاتٍ مختلفة. وقد

تُرجمت النسخة اليونانية للعهد الجديد وطُبعت في ١٥١٤، قبل سنتين من ترجمة «إيراسم» التي لم تُطبع إلا في عام ١٥٢٠ بسبب المراقبة.

وفي البرتغال علّم الدومينيكاني «لوسيوس اندرياس ديزنديوس» (١٥٠٠-١٥٧٣)، صديقُ إيراسم الذي التقاه أثناء دراساته في لوفان، منذ عودته إلى بلاده، في لشبونه وايفورا. ودافع فيهما عن التربية الأنسية في قصيدته «الردّ على الأغبياء المغتابين للأدب الأنيق» ١٥٣١، كما طَبعَ قواعد اللغة اللاتينية في ١٥٤٠.

وفي هولندا، يسّر إخوةُ «التقُّى الحديث» سبيلَ الأنسية جزئيّاً، وكانوا يستقبلون في مدارسهم الطلاب الفقراء. ولدى تخرج «رودولف اغريكولا» (١٤٤٤-١٤٨٥) في هذه المدارس، باشرَ رحلةً جامعيةً طويلة: فتردّد تباعاً على جامعات «إيرفورت»، و«كولويني»، و«باريس»، و«لوفان». ثم قصد إيطاليا ليستكمل دراساته الأنسية في «بافي» و «فيراري». والعملُ الرئيسيُّ لهذا الأنسيّ ذي المكانة المؤثّرة هو «في الابتكار الجدلي» ١٤٧٩، وهو دليلٌ منهجي للبلاغة الأنسية.

أما «إيراسم» (١٤٦٩-١٥٣٦) فلعله استفاد هو أيضاً من خدمات دير رهبان «بواليدوك». وفي ١٥١٧ شارك في تأسيس معهد اللغات الثلاث على يد «جيروم بوسليدن» في «لوفان» الذي شدّد على اليونانية واللاتينية والعبرية، وعلى قراءة النصوص الأصلية. ولا شك أن إيراسم قد أسهم في تَرقية الأنسيات في هذه الجامعة، في بداية القرن الخامس عشر، حيث سادت الطريقةُ المدرسية الخاصة بالعصور الوسطى، كما سادت في بقية الجامعات، في تلك الحقبة. وهكذا فإن الإسباني «خوان لويس فيفس» (١٤٩٢-١٥٤٠)، الذي ترك بلده الأصلي في ١٥٠٩ ليتابع دراساته في باريس، استطاع أن يثقّف نفسه فيما بعد بطريقة فقه اللغة الجديدة في جامعة «لوفان» وأن يتعرّف فيها على يد «إيراسم»، حوالي ١٥١٦، وأن يستقر نهائياً في هولندا. وفي مؤلّفه الكبير «في نظام العلوم» ١٥٣١، يشدّد على أهمية التربية الأنسية واصفاً قبل كل شيء غروبَ البحث المدرسي ومشيراً

إلى الطرق التي يمكن أن تتحسّن بها الدراساتُ: وإذا ظلّتْ اللاتينية بالنسبة إليه اللغة الشاملة والأوّلية، فإن للغة المحلّيّة مكانها أيضاً في برنامجه التربوي. وكان ينبغي لممارسة الدراسات الأنسية أن تصحبها تنْشئةٌ أخلاقيةٌ ودينية للفرد. وفي أبحاثه حول «تربية المرأة المسيحية» ١٥٢٤، وحول «دَعْم الفقراء» ١٥٢٦، يدعو «فينس» حول «تربية النساء تربية أفضل وإلى تنظيم أفضل لمعونة الفقراء».

لم تَبْقَ الأنسيةُ مجهولةً زمناً طويلاً في «فيينا». فقد أقام فيها «بيكولوميني» أكثر من عشر سنوات، من ١٤٤٢ إلى ١٤٥٢، ودوّن فيها بحثاً هاماً عن التربية. وبعد أربع سنوات، أُنشئ في هذه المدينة ذاتها كرسيٌ للدراسات الأنسيّة في الجامعة. وفي البلدان الألمانية، قام «روشلان»، و «سيلتس» و «ميلانشتون»، بدفع الحركة الأنسيّة. وقد شجّع «روشلان»، الدراسات القبلانية، إذ ألّف كتاباً ومعجماً عبريّاً. وفي الوقت نفسه، ألّف ملهاتين أنسيتين «سيرجيوس ١٤٩٦»، و«هينو» ١٤٩٧) اقتبس منهما «هانز ساشز». أما «كونرادسلتس» (١٤٥٩-١٥٠٨) فقد استخرج وثائق لاتينية قديمة وألّف الأشعار الغنائية «الحب» (١٥٠٢) التي استوحاها من «أوفيد» وكذلك من قصائد «هوراس» الغنائية، وهي أعمالٌ نُشرت بعد موته في ١٥١٣. وأكْسَبتْ مخطّطاتُ الإصلاح التي اقترحها الأنسيُّ واللاهوتي «فيليب ميلانشتون» (١٤٩٧-١٥٦٠) من أجل التعليم الأنسي في المدارس البروتستانتية وفي الجامعات، لَقَبَ معلّم البلاد الجرمانية. وبفضل مؤلّفه (كتابان حول عناصر البلاغة ١٥٣١). أثّر تأثيراً عميقاً في تعليم البلاغة اللاتينية التي مارستْها الأجيالُ التالية.

والعنوان الذي يَحْمل تناقضاً «مدح الجنون» (١٥١١) لإيراسم هو أيضاً مدحٌ لتوماس مور، ذلك أن التماثل الصوتي يسمح لهذا التلاعب اللفظي. وقد زاول «مور» و«غروسين»، و«لاتيمر»، و«كوليــه»، في انجلترا الدراسات الأنسية، وكلهم أصدقاء إيراسم. واللاهوتي «جون كوليه» (١٤٦٧ - ١٥١٩) هو الذي أقنع إيراسم أن يكرّس نفسه «للآداب المقدّسة»، ولدراسة اليونانية والكتاب المقدّس.

وكان توماس مور (١٤٧٨-١٥٣٥) الأنسي الأكثر أصالة في هذا البلد، وقد خلّدَ برائعته «اليوطوبيا» (١٥١٦). وهو يَعْرِض فيها نَقْدَه للمجتمع الإنجليزي المعاصر بالمقابلة بينه وبين مجتمع «مُؤَمْثَل» وصوري. وبهذا الصدد، استلهم «العالَم الجديد» لـ «فيسبوتشي» و «مدينة الله» للقديس أوغطسين وجمهورية أفلاطون، وهو يَنْهل من الينابيع القديمة والحديثة الدينية والدنيوية. وليس من السهل دائماً اكتشاف نوايا المؤلف الحقيقية؛ وهكذا فإن اليوطوبيا قد احتكرتها تياراتٌ ايديولوجية عدةٌ وجدتْ جميعها فيها برنامجاً يسوّغ تصوّراتها. وكانَ نقده للمجتمع نقدٌ غيرُ مباشرٍ لكنه فعّال. والكثير من الفضائل التي بشّرت بها أوروبا المسيحية لم تُحْتَرم، في الواقع، إلا قليلاً. وبالمقابل فإن جزءاً كبيراً من البرنامج المسيحي قد حُقِّقَ في اليوطوبيا حيث المسيحُ غير معروف مع ذلك. وأهلُ اليوطوبيا لا يَخْشون الموت، ولا يأنفون العمل، ويكرّمون المعارف، ويزدرون المظاهر البرّاقة والأبّهة والثروة وقد ألغوا الفقرَ، وتفادوا النقْص في الأمور الصحية، وتجنّبوا الحروب. وهناك مقاربةٌ عقلانية إزاء الزواج، لكن ما أن يتمّ عقدُ الزواج حتى يعدّ مقدَّساً. بيد أن الطلاقَ مقبولٌ، والتسامح الديني مبدأ أساسي، وذلك أمرٌ مدهشٌ عشيّةَ الإصلاح الديني البروتستانتي.

علِمَ «أوتوبوس» في بداية ملكه أن السكان، قبل وصوله، كانوا يتناقشون نقاشاً خشناً بشأن عقائدهم. وكانوا منقسمين إلى شِيَعٍ متعادية يقاتل كلُّ منها منفرداً من أجل وطنه. وبذلك أتاحت له أن يَغْلبها جميعاً مرةً واحدة. حتى إذا انتصر عليها قرّر أن يَجْهر كلُّ واحدٍ بالدين الذي اختاره وبحرية، لكن دون أن يحقّ له تغيير دينه إلا إذا عرض بهدوءٍ واعتدالٍ دواعي اعتقاده، ودون أن يهاجم بحدة دواعي الآخرين، ودون أن يلجأ إلى القوة والإهانة إذا لم يحصل الاقتناع.

ومن لجأ إلى الضراوة المفرطة في خصوماتٍ من هذا النوع عوقبَ بالنفي أو بالعبودية.

التأثير الأنسي

الكتابة باللغة الأم

إن أنسية النهضة، خلافاً للأنسية الإيطالية الأولى، تركتْ تأثيراً في اللغات المحلية وفي آداب مختلف بلدان أوروبا. ففي النصف الثاني من القرن الخامس عشر، أخذت اللغة الإيطالية تُزاول من جديد، خاضعةً في الوقت نفسه للتأثير المباشر للغة الإيطالية وللمؤلّفين الكلاسيكيين. والأدب الإيطالي الجديد في هذه المرحلة تطوّر بفضل الأعمال الفنيّة لمؤلفين عرفوا جيداً الأدب اللاتيني الكلاسيكي كما عرفوا أدب الإيطاليين الكبار من أمثال بترارك وبوكاشيو.

أسهم «آنج بوليزيان» (١٤٥٤-١٤٩٤) الشاعر باللاتينية الجديدة والعالم بفقه اللغة القوي التأثير، في تفتّح الأدب الإيطالي بـ «أسطورة أورفيه» (١٤٨٠)، وهي تمثيلية مُثِّلتْ في «مانتو»، وفيها أعدّ موضوعاً كلاسيكيّاً في شكل أدبي مستقىً من التقاليد المسيحية. ويعدّ هذا العمل أول تمثيلية إيطالية ذات طابع دنيوي، وهو يَستلْهم فيها الغنائية أكثر مما يستلهم الدراما، وهو في مُجمله، يذكّر بشعر فيرجيل الرعوي. و«بوليزيان» في «مقطوعاته الشعرية» يستلهم العصور الكلاسيكية القديمة ويمزج بها عناصر من الشعر الغنائي في القرن الرابع عشر.

«بيترو بمبو» (١٤٧٠-١٥٤٧) مؤلف باللاتينية الجديدة وهو يتعاطى «الشيشرونية» في أنقى شكلٍ لها ويدافع في الوقت نفسه عن اللغة الأم في «نثر اللغة العامية» (١٥٢٥). و «بمبو» – الذي قلّد بترارك تقليداً يكاد يكون حرفيّاً– يدعو في هذا الكتاب إلى استخدام اللهجة التوسكانية لمؤلّفي القرن الرابع عشر؛ وهذا الدفاع قد طبعَ بعمقٍ تطوّرَ اللغة الإيطالية. ويتجلّى فضلاً عن ذلك تقليدُ

بمبو لبترارك، وهو تقليدٌ يُدعى أيضاً «البمبوية»، في «الأزولان» (١٥٠٥) وهو حوارات تعالج تأثير الحب في الأخلاقيّة. وقد أسهم «بمبو» إسهاماً كبيراً في إشاعة أعمال «بترارك» وفي تعزيز تأثيره، لا في حواراته وحدها، وإنما في أشعاره ١٥٣٠ أيضاً. لقد رحّب الإسبان والإنجليز واليونان والكرواتيون والفرنسيون، شعراء مجموع أوروبا ببترارك وعدّوه معلّماً لهم.

وفي فرنسا، تمّت الحركةُ التي اتّجهت إلى تشجيع اللغة القومية على مرحلتين. كان هناك أولاً محاولات الأنسيّ «كريستوف دي لونغي» الذي طُبِع أسلوبه على نحوٍ قويٍّ بأسلوب شيشرون، وهو يرى في مدحه للقديس لويس (١٥٠٨-١٥٠٩)، أن فرنسا واللغة الفرنسية يمكنهما أن يُقاسا، في جميع النقاط، بإيطاليا وباللغة الإيطالية، وهي أطروحةٌ استأنفها في عام ١٥١٣ «جان لومير دي بيلج» في «وفاق اللغتين». أما المرحلة الثانية لإعلاء شأن اللغة فهي تقع في عهد «فرانسوا الأول»، وتبلغ ذروتها مع عمل «جواشيم دي بيلي» (١٥٢٢-١٥٦٠) «دفاع عن اللغة الفرنسية وإشهارٌ لها» ١٥٤٩، الذي استلهمه من حوار اللغات ١٥٤٢ للإيطالي «سبيروني سبيروني»: إن اللغة الفرنسية ما تزال في بداية ازدهارها ولا بدّ من تعهّدها بمحاكاة المؤلفين القدماء وباستخدام جميع موارد المفردات (الإقليمية، والمهجورة، والتقنيّة). وينصح «دي بيلي» الشعراءَ الشباب ألا يقتصروا على مصاحبة العلماء وإنما أن يُصاحبوا «جميع أنواع البشر الميكانيكيين والبحّارة والسبّاكين والرسّامين والحصادين، وغيرهم؛ وأن يعرفوا ابتكاراتهم، وأسماء موادهم، وآلاتهم، وألفاظهم المستعملة وفنونهم ومهنهم، ليستمدوا منها التشبيهات الجميلة والأوصاف الحية للأشياء كافةً».

وأخيراً فهو يُعلن أن الفرنسية جديرة بالفلسفة. وهو يُشجّع بوضوح الكتّاب كي يكتبوا بلغتهم الأم، ولا سيّما الشعراء. وقد أخذ شعراء «كوكبة الثريا» (البلياد) بهذه النصائح. وهكذا فإن «جاك بيليتييه دي مانس» (١٥١٧-١٥٨٢) يُقدّم الأشعار التالية إلى شاعر لا يكتب إلا باللاتينية:

'إنني أكتب باللغة الأم
وأسعى إلى تَنْمِيَتِها
كي أُخلِّدَها
كما خلَّد القدماءُ لغتَهم
وأؤكِّد أن المصيبةَ الكبرى
هي أن يحتقر المرءُ ما يخصّه من خير
كي يشجّع الذي للآخرين.

الأعمال الشعريةَ «جاك بيليتِيه دي مانس»

وكانت تَرقية اللغة الأدبية في هولندا الجنوبية مختلفة كل الاختلاف إذ إن «غُرَف»، «جمعيات» «البلاغة» هي التي أسهمت بالأحرى، في سياق «مبارياتها الأدبية»، في تكوين وتصفية لغةٍ أدبية واحدة مستعملة في كل مكان.

وفي إسبانيا، أغنى التأثيرُ الأنسي الثقافة الكاتالانية بمعرفة المؤلفين الكلاسيكيين ومؤلِّفي النهضة الإيطالية (دانتي، بترارك، بوكاشيو)، لكن هذه الأنسية تتّجه، في الوقت نفسه، إلى التشجيع المُفرط للاتينية على حساب الكاتالانية كلغة ثقافية. وقد افتتح «غارسيلازو دي لافيغا» (١٥٠١-١٥٣٦)، بتأثير النماذج الإيطالية والكلاسيكية، الشعر الغنائي الجديد في سوناتا[1] ومراثيه. و «قصيدته الريفية» التي نُشرت في ١٥٤٣ مُستوحاة من الأركاديا ١٥٠٢ لـــ«سانازاروه» ومن الشعر الريفي لفرجيل.

وهل هناك إعلانٌ للإيمان باللغة البرتغالية يفوق هذا العنوان لـــ«جواو دي باروس» (١٤٩٦-١٥٧٠) «حوار في مدح لغتنا» (١٥٤٠)؟ وقد وضَعَ مؤلفُ «البضاعة الروحيّة» (١٥٣٢) ثقافته الأنسية في خدمة النقد الاجتماعي والأخلاقي والديني، تبعاً لنموذج «مَدْح الجنون» لإيراسم. واستوحى عمله

(١) السونيته: قصيدة مؤلفة من ١٤ بيتاً: ٤+٤ و٣+٣، وخاضعة لقواعد محــدّدة بالنــسبة إلى القوافي.

التاريخي من «عشاريات» تيت ليف. وقد أسهم «حوارُه» في الدفاع عن اللغة البرتغالية وإشهارها، وكذلك كتابه «قواعد اللغة البرتغالية» الذي نشره في الوقت نفسه. وأصبح هذا الكتاب نموذجاً لا غنًى عنه لجميع الذين حاولوا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، الدفاع عن اللغة القومية.

وأقام «فرانسيسكو دي ميرندا» (١٤٨١ – ١٥٥٨)، وهو شاعر ومترسّل، بعض الوقت في إيطاليا، حيث اكتشف الأشكالَ الشعرية الجديدة للنهضة، مثل السوناتا، و«المرثية»، والقصيدة الريفية، والرسالة. وعندما عاد إلى بلاده أدخل هذه الأشكالَ الجديدة متعاطياً في الوقت نفسه الأشكالَ الشعرية التقليدية.

بعض النصوص العظيمة طَبَعت بطابعها لغةَ بلادها. وتلك حال «رولاندو الهائج» ١٥١٦ «لآريوست» (١٤٧٤-١٥٣٣)، في إيطاليا، وحالُ ترجمة: «المزامير» لـــ «كليمان مارو» و «غارغانتوا» «لرابليه» في فرنسا، أو «سفينة المجانين» «لسيباستيان برانت» بالنسبة إلى المناطق الألمانية.

ومنذئذٍ لم تعد اللغةُ الأمُّ التي رُفعتْ إلى مرتبة اللغة الأدبية غير جديرة بالتصدّي للموضوعات الدينية.

الإصلاح الديني والآداب

العودة إلى الينابيع دعا المسيحيين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر إلى العثور على نقاء النصوص والعثور على الكنيسة الأوّلية في القرون الأولى. هذه العقليّةُ الأنسيةُ الجديدة، وهي ثمرة قراءة أخرى لنصوص الكتاب المقدّس ونصوص آباء الكنيسة، والتجاوزاتُ والأخطاءُ المميّزة للكنيسة في هذه الحقبة كان لا بد أن تُوَدّي إلى إصلاح مزدوج، في النصف الأول من القرن السادس عشر، إصلاح بروتستانتي وإصلاح كاثوليكي. لقد عَمَدَ فقهاءُ اللغة في هذه الحقبة إلى إعادة قراءة الكتاب المقدّس بطريقة نقدية وفي نصه الأصلي: العبرية بالنسبة إلى العهد القديم، واليونانية بالنسبة إلى العهد الجديد.

هذه العودة إلى قراءة الكتاب المقدّس أخذت تتمّ، بصورة متزايدة، على حساب سلطة التقاليد والطقوس الكنسية.

«ينبغي أن يُستَمدُّ المذهبُ من الينابيع ذاتها».

(إيراسم)

ينبغي أن يُنْظَر إلى الإصلاح الديني على أنه مُعطىً مميَّز آخر للأدب والثقافة في هذه الحقبة. وبالنسبة إلى أنسيٍّ مثل «إيراسم» أو مصلحٍ مثل «لوثر»، كان شعار «من الينابيع» أو «ينبغي أن يُستَمدّ المذهب من الينابيع ذاتها»، يتضمّن أنّ على كل مؤمنٍ أن يقرأ بتمعّنٍ النصوص المقدسّة في الكتاب المقدّس لكي يصل إليه كلامُ الله مباشرةً، والذين كانوا يملكون معرفةً حسنة بلغات الكتاب المقدس كان بوسعهم أن ينصاعوا حرفيّاً لهذا الشعار، أما الأغلبيةُ العظمى من المسيحيين فكان بديهيّاً أن تتعذّر عليهم مثلُ هذه القراءة. ألم يكتب «إيراسم» في «الباراكليس»: «أتمنى أيضاً أن تقرأ النساءُ الإنجيل، ورسائل القديس بولس، وأن يرتّلها الحرّاثُ والنّساج في أثناء عملهما، وأن يُلاقيها المسافر ليُخفّف من عناء الطريق».

وعمل «مارتن لوثر» (١٤٨٣-١٥٤٦)، الذي شجّع على قراءة الكتاب المقدّس، وترجم العهد الجديد ثم الكتاب المقدس كله في (١٥٣٤). وقد غدت هذه الترجمةُ نموذجاً لعدة مناطق لغوية أوروبية أخرى. سار على مناهجها في هولندا أولاً «جاكوب فان ليزفيلت» (١٤٨٩-١٥٤٥)، الذي أصدر طبعته في ١٥٢٦، مستخدماً استخداماً جزئياً ترجمةً سابقة منشورة في «كولويني» في ١٤٨٠، وفي السويد أسهم «ولوس بيتي» في أول ترجمةٍ سويديةٍ للعهد الجديد نُشرت في ١٥٢٦، كما أسهم في الترجمة اللوثرية الرسمية الأولى للكتاب المقدّس (١٥٤١)، حاملاً بذلك إسهاماً هامّاً في توطيد اللغة السويدية الحديثة. وفي الدانمارك قام «كريستيرن بيدرسن» (١٤٧٥-١٥٥٤) بترجمة الكتاب المقدس وتبعتْ ذلك ترجماتٌ أخرى بالايسلندية (١٥٨٤)، والسلوفينية (١٥٨٤)، والهنغارية (١٥٩٠).

بعض الترجمات لا تعود حصراً إلى ترجمة «لوثر»، فـ«وليم تندال» أنجز ترجمة بالإنجليزية للعهد الجديد رأت النور في «وورمز» في ١٥٢٥. وترجم «ميلز كوفردال» الذي كان يجهل اليونانية والعبرية، الكتاب المقدس انطلاقاً من اللغة المحلية ومن النصوص التي أثبتها «زونغلي» و «لوثر»؛ وظهرت طبعتُه في زيوريخ في ١٥٣٥. والطبعة الثانية في ١٥٣٧ رأت النور في إنجلترا مع الموافقة الملكية. وهذه الترجمة تكوّن أساس النص المسموح به من الكتاب المقدس الإنجليكاني في ١٦١١. وترجمتا «تندال» و «كوفردال» طبعتا بعمق لغة الطقس الإنجليكاني، كما تشبّعت بهما اللغة الأدبية زمناً طويلاً.

وفي فرنسا شرَعَ «ليفيفر ديتابل» في ترجمة العهد الجديد في ١٥٢٤، وفي ترجمة العهد القديم في ١٥٣٠ التي تبعها الكتاب المقدس كاملاً في ١٥٣٤. وترجم الكالفيني «بيير روبير أوليفاتان» (١٥٠٦-١٥٣٨) الكتاب المقدّس كله إلى الفرنسية في طبعةٍ ظهرت في ١٥٣٥، في «نوشاتيل». وكانت ترجمة «كليمان مارو» للمزامير في ١٥٤٣ حدثاً بارزاً بنوع لغتها. وقد قبلها رأساً «كالفن» للعبادة، مما أدّى إلى انتشارها الوافر.

ونَشَر «جان كالفن» الذي قرأ الكتابَ المقدّس، ككلّ أنسيّ، في لغاته الأصلية، نشر في ١٥٤١ نصاً فرنسياً بعنوان «المؤسسة المسيحية» كان قد نشره في ١٥٣٦. وهو يَعْرِض فيه «من أجل خدمة فرنسيّينا» أسسَ لاهوته. وأسهمت ترجمتُه الشخصية بذلك إسهاماً كبيراً في تكوين النثر الفرنسي. وإلى جانب هذا المؤلَّف العقائدي، وهو مجموعة حقيقية للمذاهب انطلاقاً من تأويلٍ مدقّق، يسّر قراءة الكتاب المقدّس بعدد كبير من الشروحات للعهدين القديم والجديد. وفي موازاة ذلك، نظّم «كالفن» حياةَ الكنيسة الناشئة في «جنيف» (١٥٣٦-١٥٣٧)، ثم في ستراسبورغ (١٥٣٧-١٥٤١)، ثم في جنيف مرةً أخرى (١٥٤١-١٥٦٤). وأصدر تعليماتٍ ١٥٤١، وحرّر إعلان الإيمان ووضعَ كتاب تعليم الديانة (١٥٣٧، واستأنفه في ١٥٤٢)، على شكل أسئلة

وأجوبة تشكّل ميثاق الجماعة. وكان حريصاً على التربية والتنشئة فأسّس معهد جنيف في ١٥٤١، ثم أكاديمية جنيف لتنشئة القساوسة التي أصبح «تيودور دي بيز» أول عميدٍ لها. وهكذا تكشّف «كالفن»، عبر استخدام العصور له، أنه أحد أكبر مهندسي الكنيسة المسيحية البروتستانتية.

وتتدرج ترجمةُ الكتاب المقدّس التي شرعَ بها «السلاف» في تقاليد مختلفة اختلافاً كليّاً. فمنذ القرن الحادي عشر، عرفوا بعض أسفار الكتاب المقدّس (العهد الجديد، الأسفار الخمسة، المزامير) بالسلافونية، ومجهود الترجمة التي نشهدها في آخر القرن الخامس عشر مرتبطٌ بظهور حركة مهرطقة، في «نوفغورود» أولاً وهي الحركة التي دعيت حركة «المتهوّدين»، ولكي يكافحهم «جنادي»، رئيسُ أساقفة «نوفغورود»، مكافحةً ناجعة، قرّر أن يُنجز تَجْميعاً كاملاً للكتاب المقدس باللغة السلافونية؛ ومن أجل ذلك، عَمِلَ على ترجمة الأسفار الناقصة انطلاقاً من اللغة المحلية. ومبادرة «جنادي» لا تتوافق بتاتاً مع مبادرات المصلحين البروتستانتيين أو الذين سبقوهم، لكنها تُؤذن بجهود الإصلاح المضاد. ومهما يكن من أمر، فإن في هذا الكتاب المقدّس السلافوني الذي أُكمِل في ١٤٩٩، أساساً للطبعة الصادرة في ١٥٨١، في «اوستروغ»، في مملكة بولونيا، والتي استؤنفت في ١٦٣٣ في موسكو، والمستعملة أيضاً في الكنيسة الروسية. ولم يعد سهلاً المقارنة بين الحركات البروتستانتية وبين مبادرة البيلوروسي «فرانسوا سكورينا» (١٤٩٠-١٥٤١) الذي نشر في ١٥١٧-١٥١٩ في براغ جزءاً كبيراً من العهد القديم بالترجمة السلافية: فمع أن هذا الكتاب يرمي إلى «التعليم الحسن لعامة الناس»، إلا أن لغته ظلّتْ سلافونية، بالرغم من بعض ما استعاره من البيلوروسية القديمة فهذه اللغة العامية السلافونيّة المستعارة كانت مع ذلك لغة محترمةً بعدّها لغةً مقدّسة. هذا ما اطّلع عليه «مكسيم لي غريك» (١٤٨٠-١٥٥٦)، وهو غارمٌ، وكان طالباً قديماً للأنسيين الإيطاليين، ثم أصبح راهباً في جبل «آرثوس»

ودُعي إلى موسكو في ١٥٢٥ ليُصحِّح المخطوطات السلافية. وإذ اجتهد في تعديلها بالرجوع إلى الروايات اليونانية، اتُّهِم في ١٥٣١ «بعدم احترام أي كتاب مقدس في بلادنا الروسية، وبأنه انتقدها وأكّد أنه لا يوجد في روسيا أيُّ كتاب، ولا أي إنجيل، ولا أي مزمور...» وقد أُدين وسُجِن حتى آخر أيامه.

وهكذا فإن المبادرة الجريئة التي قام بها «سيريل» و «ميثود» في زمنهما إزاء السلاف أفْضَتْ إلى وضعٍ لغوي وثقافي متجمّد جعل الكنيسة الأرثوذكسية الروسية خارج حركة الأنسية والإصلاح على نحوٍ يكاد يكون كاملاً، ومن جرّاء ذلك، ظلّتْ اللغةُ الروسية حتى اليوم اللغة الأدبية الوحيدة في أوروبا التي لا تُستَخدم كلغة طقسيّة.

ومن البديهي أن الأفكار الجديدة والمكتسبات الأنسية قد انتشرت بفضل التعليم الثانوي المبذول حينئذٍ في المعاهد والمدارس اللاتينية. لكن هذا الانتشار سرّعه اختراعُ الطباعة التي سرعان ما استخدمها ببراعة الأنسيون والإصلاحيون لكي يروّجوا لمذاهبهم الجديدة. وهذا الفن الجديد الذي شاع في أوروبا كلها كان لا بدّ له أن يغيّر النبأ وتبادل الأفكار.

فنُّ الطباعة

انطلقت الطباعةُ، بدءاً من الربع الأخير من القرن الخامس عشر انطلاقةً عظيمةً واجتاحتْ أوروبا، بدأ هذا التطور مع اختراع «غوتنبرغ» في «مايانس». وقد أظهرت طباعةُ الكتاب المقدّس، حوالي١٤٥٣، وهي أول مشروع كبير للفن الجديد، أنه بالإمكان منذئذٍ الإنتاج بالجملة وبسعرٍ أدنى لنسخٍ مشابهة للنصّ الواحد. وشرع شريكا «غوتنبرغ»: «فوست» و«شيفر»، في احتلال السوق الأوروبية، بعد الاختراع مباشرة. وحوالي ١٤٦٠ استقرّا في باريس حيث فتحا مخزناً. وباعا كتبهما أيضاً في فرانكفورت، ولوبيك وآنجيه. وفتح غيرهما مستودعات مع آلات طابعة: في «كولونيي» منذ

١٤٦٤-١٤٦٦؛ ثم في «بال»، و «كونستانس»، و«اوغسبورغ»، في ١٤٦٨ بالنسبة إلى البلدان الجرمانية. وفي إيطاليا، أقام الشريكان «كونراد سوينهيم» و «آرنولد بونارتز» في «سوبياكو»، قرب روما في ١٤٦٥، كما نجد منذ ١٤٦٩ «جان دي سبيرز»، في البندقيّة، حيث طبع رسائل شيشرون. والكتاب الأول المطبوع في فرنسا صدر عن مطبعة باريسية في ١٤٧٠، ثم كانت رسائل الأنسي الإيطالي «غاسبارينو باريزا». وتبعتها «ليـــون» في ١٤٧٣، ثم «آنجيه» و «تولوز» في ١٤٧٦، و «بواتييه» في ١٤٧٩. وظهرت المطبعةُ، في بوهيميا، في نحو ١٤٧٠ مع «أخبار طروادة». وفي هولندا، رأت الطبعاتُ الأولى النور في ١٤٧٣ في «اثريشت»، لدى «نيكولا كيتيلير» و «جيرار فان دي لمبت»، وفي «آلست» قرب «انفير» لدى «ديرك مارتنز» - الذي طبع بعد ذلك «يوطوبيا» «مور» - و«جوهان فان ويستغالن». وفي بولونيا، وُجدت أول مطبعة في كراكوف منذ ١٤٧٤. وأخيراً، أصبح لإنجلترا مطبعتها، في ١٤٧٦، وذلك عندما عاد «وليم غاكستون» الذي تعلّم الجديد في «كولونيي» وعَمِلَ في «بروج»» إلى بلدة ليُنشئ فيه داراً في «ويستمنستر».

تطورت المطبعةُ إذن بسرعة شديدة، في أوروبا، وحوالي ١٥٠٠، خَضَعَ الكتابُ كأي سلعةٍ، لقوانين السوق. ومنذئذٍ تأسّست عدة مراكز طباعيّة: في البندقية حيث افتتح «آلدمانوس» مشغلاً منذ ١٤٩٤؛ في باريس وليون حيث وُجد مشغلاً «جوس باد»، و «جان بيتي»، وبعد زمن مشاغل «روبير إيتيين»، و«سيباستيان غريف»، «ايتيين دولية»؛ وفي بال أدار «جان فروبن» مطبعةً بدءاً من ١٥١٣؛ وأخيراً في «آنفير» حيث كان يوجد تقريباً نصفُ الطابعين المقيمين في هولندا بين ١٥٠٠-١٥٤٠ (ستة وستون طابعاً من مئة وثلاثة وثلاثين). ومنذ النصف الأول من القرن السادس عشر، أنتجت هذه المشاغل أدباً غزيراً استفاد منه زُبُنٌ متزايدون. وإذا كانت المطبعةُ قد وُضِعتْ مباشرة في خدمة نشر الأفكار، فإنها أتاحت أيضاً التعريف بالأعمال

الأدبية الكبيرة من العصور القديمة إلى عصر النهضة: لقد أخذت المطابعُ تطبع العديد من النصوص القديمة وما لا يقلّ عدداً عنها من محاكاتها باللاتينية وباللغات المحلية.

الأدب الملحمي

ظلَّ الفنَّان الأدبيّان الأكبران في تلك الحقبة الأدبَ الملحمي والأدبَ التعليمي. واستمرَّ الشعر والمسرح في تطورهما بينما برزت ظاهرة وحيدة: «جمعيات البلاغة» الإيرلندية و «الرومانسيرو» الإسبانية[1].

الأدب الملحمي اللاتيني الجديد

في هذه الحقبة التي تطبع فيها أنسيةُ النهضة الثقافة بطابعها الكليّ، كانت «المحاكاة» و«المنافسة» العنصرين الأساسيّين في كل نشاط أدبي. وهكذا فإن عدداً كبيراً من المؤلفين الأنسيّين اجتهدوا في أن يكتبوا بلاتينية يمكنها أن تُباري، في المضمون وفي الشكل على حدٍّ سواء، كبار النماذج القديمة-شيشرون، فيرجيل، تيت ليف. ولم يَخْرج الأدبُ الملحمي عن ذلك.

لقد كتَبَ الأنسي «ياكوبو سانازارو» (١٤٥٧-١٥٣٠) من نابولي، في ١٥١٣ «أمومة العذراء»، وهي قصيدةٌ ملحمية في ثلاثة كتب، محتذيّاً نموذجَ فيرجيل. ومع أن ولادة المسيح تكوّن موضوع القصيدة المركزي، إلا أن القصيدة تحتوي على الكثير من الإشارات الأسطورية والوثنية؛ قوبلتْ القصيدة بالترحيب، بالرغم من الانتقادات الموجّهة إلى تلك الخليط من العناصر المقدّسة والدينوية و«المَسْرحة» المفرطة لما كان مجرّد تلميح في الإنجيل. ينطلق

(١) مجموعة القصائد الإسبانية.

«سانازارو» من جملة «لوقا»: «الروحُ القدس يحلّ عليكِ وقوّةُ العليّ تُظلّلكِ»، فيُخرج هذا النص بحيث يشخص البشارة على نحوٍ غير ملائم:

«ما إن تكلّمت حتى رأت المسكن يتألّق فجأةً بنورٍ فوق الطبيعي، وامتلأ البيتُ كله به: ولم تستطع أن تتحمل ألَقَ الأشعة ووميضَ هذه النار المتلألئة فارتعبتْ. لكن صدرها لم يتعرّض لأدنى عنفٍ، ولا لأي مسٍّ بحياتها، قد أخْصبَتْهُ «الكلمةُ» المحوطة بالأسرار.

إن قُوةً مشعةً آتيةً من الأعالي، قوةً كلّية القدرة، قوةً مجتاحةً، نزلتْ إليها، هي الله، الله بذاته اتّحد بكيانها كله، وامتزج بصدرها، بأحشائها التي ارتعشتْ لهذا التماس...».

و«الكتب الستّة» التي تروي حياة المسيح (١٥٣٥) للإيطالي «ماركو جيرو لاموفيدا» (١٤٨٥-١٥٦٦) قصيدةٌ ملحميةٌ تتميّز بهذا المزيج نفسه بين العناصر المسيحية والعناصر الوثنية. والمؤلف يستلهم فيرجيل إلى حدٍّ يُخيّل إلينا معه أننا نقرأ شاعراً رومانياً. وبالرغم من البلاغة الشديدة البروز والتقليد الحرفي فقد أثّرت هذه الملحمةُ المسيحية بأعمال شعراء ملحميّن مسيحيين آخرين: «لوتاس، ملتون، كلوبستوك». وتَشْهد بشعبية هذا الكتاب إعادةُ طبعه والترجمات إلى لغات شتّى.

وكتَب الأنسي الكرواتي «جاكوف بونيه» (١٤٦٩-١٥٣٤) أيضاً ملحمةً مكرّسة لحياة يسوع.

القصيدة الملحمية التي تُعدّ الأكثر كمالاً هي قصيدة «الزهري أو حول المرض الفرنسي» (١٥٣٠) للطبيب «جيرو لاموفرا كاستورو» (١٤٧٨-١٥٥٣). وهذا المؤلّفُ الذي يعالج موضوعاً غريباً جدّاً بالنسبة إلى القصيدة، مقدّمٌ لــ«بمبو»، وقد طُبع مراتٍ بسبب نجاحه الكبير. ويرى نقادُ القرن السادس عشر أن قصيدة «سانازارو» الملحمية يمكنها وحدها أن تُقارن بقصيدة «فراكاستورو». لقد أراد المؤلف أن يُدلّل على أن موضوعاً منفّراً مثل هذا الموضوع يمكن أن يصلح موضوعاً للشعر.

الأدب الملحمي باللغة المحلّية

إلى جانب المؤلفين الذين يستخدمون اللاتينية، تزايد عددُ الذين يكتبون باللغة المحلية. والموضوعات التي ألهمتْ بعض مؤلفي الملاحم في العصر الوسيط ظلّتْ تلعب دوراً في بعض آداب هذه المرحلة. وهكذا نجد في الأدب البولوني (١٥١٠)، والهنغاري (المنشور نحو ١٥٧٢)، واليوناني والتشيكي رواية شبه تاريخية: قصة الإسكندر.

ونجد أيضاً الموضوعات القديمة في الأدب الملحمي الروسي الذي عَرفَ، في القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، نوعاً من التطور، وإن كان في الحقيقة، تطوراً مؤقتاً. ومجموعات العهد القديم الموضوعة، والمعروفة بعنوان «باليجا»، وعناصرها الروائية كوّنتْ أيضاً مَعيناً لهذا الأدب الملحمي.

أوّل ملحمة مكتوبة باللغة الكرواتية عنوانها «جوديت» ١٥٠١، المنشورة في ١٥٢١، هي من صُنْع «ماركو ماروليس» (١٤٥٠-١٥٢٤)، وفيها تُغذّى سيرةُ الكتاب المقدّسة بالوقائع الراهنة. وهكذا كان حصار القدس صالحاً ليصبح استعارة درامية للتهديد التركي.

ولعبَ استلهامُ العصر الوسيط دوراً أساسياً في شعر الفروسية الإيطالي. وقد مجُّدتْ شخصيةُ رولان قبل «آريوست» على يد «لويجي بولسي» (١٤٣٢-١٤٨٤) في «مورغانت العملاق» (١٤٦٠-١٤٧٠). وعاد «ماتيو ماريابواردو» (١٤٤١-١٤٩٤) إلى موضوع «رولان» في «رولان العاشــق» ١٤٨٦. وهذه القصيدة الفروسية تَستلهم الشعر الملحمي الكارولنجي والرواية الغزلية الرقيقة في مجموعة القصائد الأرثورية.

ظل الشعر الملحمي الإيطالي الذي من القرون السابقة يشعّ في أوروبا، و«أحفاد تيزيه في عرش اميلي» لبوكاشيو تُرجمتْ ترجمةً أمينةً إلى اليونانية حوالي ١٥٠٠.

من الملحمة إلى الرواية

القصصُ المتخيّلة المكتوبة نثراً، والمشتقّة من الرواية، أخذتْ تتطوّر وتنمو في فرنسا في منتصف القرن الخامس عشر. الشكل وحده هو الجديد؛ وحظيتْ رواياتُ المغامرة والفروسية بنجاح كبير لدى الجمهور وانتشرت بغزارة بطريق المطبعة الناشئة. وتلك حال «فييرابرا» وهي رواية تحكي مغامرات شارلمان، وتمزج بين المصادر التاريخية والأسطورية والشعرية، وتستعيدُ بعضَ العناصر القديمة. وكانت أوّلَ روايةٍ نثرية طُبعت في ١٤٧٨، وأُعيد طبعُها ستّاً وعشرين مرة بين ١٤٧٨و١٥٨٨! وهذا النصّ مثالٌ حسن للملاحم الشعرية البطولية التي عاد الجمهور إلى استساغتها بعد أن تمّ تعديلها واقتباسها؛ وهي التي سيهز أمنها «سرفانتس» في دون كيشوت.

دفَع نجاحُ هذه الروايات بعضَ المؤلفين إلى نشر تتمّةٍ لها إرضاءً للجمهور. وهكذا فإن «رينو مونتوبان» التي طُبعت سبعاً وعشرين مرة، تتضمن فصولاً إضافية في بعض طبعاتها. وقد لقي نبوغُ روايات الفروسية مزاحمةً من روايات المغامرة، سواء من «روبير الشيطان» أو من «هيون بوردو». ومثل هذا النجاح يُفسِّر أن هذه النصوص قد تُرجمتْ واقتُبستْ لإرضاءِ جمهور متزايدٍ باستمرار: «أماديس الغول» الرواية التي ألّفها «مونتالفو»، في إسبانيا، في ١٥١٨، اقتبَسها «نيكولا هربيري دي زيسار» في ١٥٢٤. وكان لا بدّ من عدة سنوات لنَشْر هذا المؤلَّف في اثني عشر مجلّداً. ويجتهد المُترجم ليُدلِّل على وجود أصلٍ فرنسي للنصّ، ويغتنم جميع الفرص لتمجيد «الغول» La Gaule.

> « من المؤكّد تماماً أن هــذا الكتاب قد وُضِعَ أولاً باللغةَ الفرنسيةَ، على اعتبار أن أماديس من بلاد الغول وليس إسبانيّاً. ذلك وأنني وجــدتُ بقايــا كتــاب قديم بخطّ اليد وباللغةَ البيكارديةَ، وأقدّر أن الإسبان إنما ترجموه».
>
> (أماديس الغول. ترجمةَ: «هربري دي زيسار»)

في الأدب الإيرلندي نجد الظاهرة نفسها: إن نصوص العصر الوسيط مثل «فلور وبلانشفلور»، و «رينودي مونتوبان» أو «صاحبة قصر فرجي»، وقد اقتُبِستْ وخُذِّلَتْ ونُثِرتْ في كتبٍ مطبوعة. وتجري فيها ملاحظةُ المغامرات ودلالاتها «من الخارج» ممّا يقود إلى نوع من السَّرد الروائي أكثر وضوحاً. والانتقال المتدرّج من القراءة الجهرية إلى القراءة الصامتة الشخصية يمكنه أن يفسّر الاستعمال المتوازي للتقنيّة التي تثير انفعال الجمهور.

والرواية الإنجليزية يمكن أن نعثر عليها في «موت ارثر» للسيرتوماس مالوري (١٤١٠-١٤٧١). فهذه الرواية المكتوبة نثراً والتي أنجزت نحو ١٤٧٠ تتناول المثلَ الصوري للملك ارثر وفرسانه في بحثهم عن الكأس «العزال»، رمز الطموح إلى الكمال المسيحي، وفيما عدا هذه الرواية، خضعتْ الروايات المكتوبة نثراً للتأثير الفرنسي. وهكذا فإن عدداً منها مثل «بروزمرلان» أو «فالنتين واورسون»، هي ترجمات أو اقتباساتٌ للنصوص الأصلية الفرنسية، كما هي الحال في الأدب النيبرلندي. وإلى جانب الترجمات الروسية بتصرّفٍ شديد عن ملاحم العصور الوسطى، لنذكرْ على الأقل عملاً أصيلاً من النصف الأول من القرن السادس عشر «حكاية عن بييرو فابروني» تعود إلى الراهب «ارمولاج إيراسم». وهي مصمّمةٌ أصلاً لتكون سيرةً للقدّيسين، لكنها في الواقع تنتمي إلى الفن الروائي لأننا نجد فيها صدىً متأخراً لموضوع «تريستان وإيزولدة».

الأدب التعليمي والهجائي

الأدبُ الأوروبي في هذه المرحلة مشبعٌ بالأنسية التي كان ممثّلوها الكبار معلّمين ومربّين. ولذلك فليس مُدهشاً أن يحمل الأدب آثارها. لقد وضع الأدبُ لنفسه هدفاً هو تحسين الإنسان والمجتمع، تارةً بالمؤلّفات التهذيبية التي ترمي إلى التربية، وتارةً أخرى بالكتابات النقدية، بل والهجائية التي تَدين العيوب البشرية وتجاوزات المؤسسات الكهنوتية والاجتماعية.

«لأننا نستطيع على العموم أن نقول عن الناس هذا الشيء: إنهم جاحدون، متغيّرون، منافقون، مستعدون للفِــرار من الخطــر، جشعون للربح.»

(ميكافيلي الأمير)

الهجاء والنقد الاجتماعي

في الأدب اللاتيني الجديد لهذه المرحلة، ظلّ هجاء «هوراس» و«جوفينال» المثالين الكبيرين: فقد استلهم نموذجهما الأنسيُّ الإيطالي «فيليلفو» فكان أول من نشَرَ مجموعةً من الأهاجي الشعرية في «أعمال هجائية» ١٤٧٦، وفيها ينتقد بقسوةٍ أعداءه وتجاوزات زمنه. وفي أوروبا الشمالية استخدم هذا الفن المؤرخ اللاتيني الجديد «جيرار دوس غلنهور» (الملقّب بــ"نوفيوماغوس") (١٤٨٢-١٥٤٢) الذي أصدر في ١٥١٥ «ثماني أهاجي». وأقلّ إرهافاً وأكثر عنفاً هجاء الأنسي الألماني «الريخ فون هوتن» (١٤٨٨-١٥٢٣) وبعض الباحثين الجرمانيين الذين شهّروا في «رسائل الرجال المغمورين» (١٥١٥-١٥١٧) بالفكر المتحذلق والمُجدب للاهوتيين المدرسيين في جامعة «كولونيي» بعد أن انتقصوا من أعمال «روشلان» أمام السلطات الكهنوتية.

ويشكّل «مَدْح الجنون» لإيراسم العملَ الهجائي الفائق في هذه المرحلة. ويكشف هذا الكتابُ القناعَ عن حكمة هذه الدنيا التي هي كالجنون، ويشير، على العكس، إلى أن أعلى الحكمة هي الجنونُ النهائي في أعين الناس: هي الصَّلْبُ.

الأبحاث التعليمية

اشتهر الأنسيون بعلم التربية، فكلِّفوا غير مرة بتربية الأمراء الشباب. وكثيرةٌ هي الأبحاث التي تدور على تربية الأطفال، مثل أبحاث «بيكولوميني».

و«إيراسم» «فيفيس». ذلك أن منهاجاً حسناً لتربية الأمير هو، في نظر الأنسيّين الوسيلة لبناء مجتمع أفضل يحكمه ملكٌ حكيم وعادل. إن «تربية الأمير المسيحي» الذي دونّه إيراسم عندما كان مستشاراً ملكيّاً لشارل كنتْ في ١٥١٦، هو المثال الأكثر تأثيراً في هذا النمط من الكتابات. ومن المدهش تماماً أن يكون هذا الخطاب المتّزن والهادئ لإيراسم. وهو خطابٌ يجذب فيه الانتباه كلّه ورعُ الأمير المسيحيُّ، قد أُلِّف في الوقت نفسه تقريباً الذي أُلِّفت فيه مرآةٌ أخرى للأمير[1] من طبيعةٍ أخرى، الأمير لميكافيلي. ذلك أن الاهتمامات الأخلاقية لا يحسب حسابَها هذا المنظِّرُ السياسي: السياسة تصبح بالنسبة إليه هدفاً في ذاتها.

وفي مقابل هذه الأعمال التي لا تعاليَ فيها، اتسم الأدبُ التعليمي اليوناني في هذه الحقبة بطابعٍ ديني: في آخر القرن الخامس عشر كتب الكريتي جيور جيوس شومذوس قصيدةً طويلة «خَلْق العالم» وهي تتناول السفرين الأولَيْن من العهد القديم. وتتمركز القصيدةُ الحكمية لـ«جوانيس بيكاتوروس» (القرن الخامس عشر) وهو شاعرٌ كريتي آخر، وعنوانها «شكوى منظومة حول هاديس» «القاسي الذي لا يشبع»، حول موضوع الموت المحاصر، شأنُها شأن كثير من مؤلّفات ذلك العصر. وثمة قصيدة يونانيةٌ أخرى معروفةٌ جداً، حول الموضوع نفسه، وتُدعى: «حداد على الموت» ١٥٢٤. وقد كتَبها، «جيوستوس غليكيس». أما العمل المتأخر عن تلك الأعمال لـ«ماركوس ديفاراناس»، وهو شاعر من القرن السادس عشر فهو يلتفت نحو الحياة اليومية «كلمات تعليمية من أبٍ إلى ابنه» بينما «تاريخ سوزان» للمؤلف نفسه يعالج فصلاً معروفاً من الكتاب المقدّس.

---

(١) مرآة الأمير أي فنّ الحكم.

حكاية الرحلات

هزّتْ صدمةُ اكتشاف الأمريكتين، العالم المجهول حتى هذه اللحظة، النخبة الثقافية والفكرية في هذه المرحلة. فمن رحلات كريستوف كولومبس إلى رحلات «ماجلان» تعدّل التصوّر الجغرافي كليّاً، حتى وإن لم تعرف الأغلبيةُ العظمى من الأوروبيين وجودَ هذا العالم الجديد إلا في وقت متأخر جدّاً، وأحياناً في آخر القرن السابع عشر فقط. ومع اكتشاف الأمريكتين يُفتَتح عهدٌ جديد لحكاية الرحلات.

الأدب الرمزي

الأدب الرمزي، وهو شكلٌ جديد من الخطاب التعليمي، ومكتسبٌ من المكتسبات الخاصة في هذه الحقبة. والرمز يزاوج مزاوجةً حميمةً بين الصورة الرمزية والشعار. وفي «كتاب الرموز» ١٥٣١، للقانوني الأنسي الإيطالي «اندريا السياتو» (١٤٩٢-١٥٥٠) أُدخلتْ أداةٌ تربويةٌ جديدة بفضل سلسلة من النماذج، وبحسب بنيةٍ دلالية منظّمة تمثّل رمزيّاً الحقائق الأخلاقيّة والأفكار المجرّدة.

هذا الكتاب الرمزي أصبح كتاباً شعبيّاً جدّاً بحيث أُعيد طبعُه مئةً وسبعين مرة في عدة لغات. وفضلاً عن ذلك، غدا المؤلِّف نموذجاً احتذاه مؤلفون عديدون، ولا سيّما في القرن السابع عشر في البلاد الجرمانية وفي هولندا، ومن بين هؤلاء المؤلفين «بيتر كور نيليزون هوفت» في «الحب الرمزي» ١٦١١، و«فيسشر» في «صور رمزية» ١٦١٤. لكن هذا الفن كان قد ظَهَر مبكّراً في هولندا في ترجمة «مسرح الأدوات الصالحة التي احتوت مئةَ رمزٍ أخلاقي «لغيوم لي بيريير» التي قام بها البلاغي والطابع «فرانز

فرايت» من «انفير» بعنوان «قصر الجنّ العالم أو الأرواح البارعة» (١٥٥٤). بيد أن هذا الفن الجديد لم يُعترف به ليرقى إلى مرتبته كفنٍ إلا في ١٥٦٦ فقط في تقديم الفقيه اللغوي الهنغاري اللاتيني الجديد «جوهانز سامبوكوس» لترجمة «الرموز» ١٥٦٤ إلى النيبرلندية.

حكايات وقصص

في فرنسا هَيّمن «فرانسوا رابليه» (١٤٩٤-١٥٥٣)، مؤلف «بانتا غرويل» ١٥٣٢، و«غارا غانتوا» ١٥٣٤، على الفن الروائي، ولا سيما الأدب ذو الطابع الهجائي.

وإلى جانب ضحك رابليه العريض، نجد أدباً فَرِحاً يَستلهم بوكاشيو، ويمنح القصةَ نفحةً جديدة. ويتجلّى تأثيره في (مئة قصة جديدة) التي لا يُعرَف مؤلّفها والتي تكوّن أول مجموعة من الحكايات في الأدب الفرنسي.

وحكايات «مرغريت دي نافار» (١٤٩٢-١٥٤٩) التي جُمعتْ بعد موتها بعنوان «الأيام السبعة»، وطُبعتْ أول مرة في ١٥٥٩ تَستلْهم، في بنيتها، «الأيام العشرة» «الديكاميرون» ولا تصف المؤلفةُ حياة عصرها المدنية فحسب، لكنها ترسم في الوقت نفسه لوحةً نَقْديةً للمجتمع بمختلف طبقاته الاجتماعيّة. لقد جمعتْ حولها منتدىً أدبيّاً ذا أفكارٍ ليبرالية غير أرثوذكسية على العموم، فكان لها تأثيرها في جيلها، ولا سيما في محميِّها وخادمها «بونافنتور دي بيرييه» (١٥١٠-١٥٥٤)، مؤلّف «صنوج موندي» ١٥٣٧ و«تسليات جديدة وتقاسيم فرحة» ١٥٥٨. وفي الكتاب الأول الذي هو بشكل محاورات احتذاءً بــ«لوسيان». ينتقد المؤلِّفُ بعنفٍ، وإن كان نقدهُ بألفاظ مغشّاة، المسيحية وتجاوزات زمنه؛ وقد أدانت السوربون هذا الكتاب في ١٥٣٧، بعد صدوره بقليل.

وكتب الكورفي جاكوفوس «تريفوليس»، متأثراً ببوكاشيو، في النصف الأول من القرن السادس عشر قصة ملك ايكوسيا وملكة انجلترا وهذه القصة مقتبسة من القصة السابعة في الديكاميرون. وقصص «ماتيو بانديلو» (١٤٨٥-١٥٦١) تُذكِّر دون شك ببوكاشيو، وهذا القصّاص، مَثَلُه مَثَلُ سابقه الشهير، راوٍ رائع. وأصبحت هذه القصصُ شعبيةً جدًّا، وكانت مثالاً يُحتذى بالنسبة إلى شكسبير، ولوبي دي فيغا، بل بالنسبة إلى «بيرون»، و «موسيه».

ويبدو أن المؤلِّف البرتغالي «برنار ديم ريبيرو» (١٤٨٢-١٥٥٢) قد تأثر بـــ«فياميتا» لبوكاشيو، في قصته العاطفية الشهيرة «مونيتا وموسا» التي كتبت حوالي ١٥٢٥، وهي ذات طابع يكاد يكون غنائياً. وفيها قصتان مستقلتان لحبٍّ فروسي ينتهي نهاية مأساوية في بوهيميا، كان الشاعر والدبلوماسي «هاينك زبونيبراد» (١٤٤٢-١٤٩٢)، ابن الملك جورج بوديبرادي، أولَ من تَرْجم، حوالي ١٤٩٠، ما يقرب اثنتي عشرة قصة لبوكاشيو، واستوحاها.

وإذا كانت المواقف المسلّية التي تغرق فيها شخصيات «الديكاميرون»، بالرغم منها في الغالب، تَفْتن جمهوراً عريضاً مهتماً بالأدب، فإن الفكاهات التي يبتكرها «تيل أولنسبيغل» والتي تسخر من البرجوازيين الميسورين نالت نجاحاً شعبياً عارماً في البلدان الألمانية. و«تيل أولنسبيغل» مجموعة من الهزليات الفكهة نُشرت في ستراسبورغ في ١٥١٥، واستوحاها صاحبُها من مجموعة «بوجي»؛ وقد اقتُبست مباشرة تقريباً في النيرلندية حوالي ١٥١٩، في «آنفير»، وزيدتْ فيها مغامراتٌ جديدة للشخصية الرئيسية «تيل أولنسبيغل» الذي يُمثِّل فيها كمتشرّدٍ، يظهر حيناً كالصانع، وحيناً آخر كاللاعب في المعارض، تارة كطالب متجوّل، وتارة أخرى كإكليركي ماجن... وعرفتْ قصةُ هذا البطل تنويعاً تشيكيًّا أيضاً في ١٥٥٠.

والظاهر أن «سفينة المجانين» لِـــ«سيباستيان برانت» (١٤٥٧-١٥٢١) المنشورة في ١٤٩٤، أثّرتْ تأثيراً كبيراً في الأدب الأوروبي، كتأثير «تيل

أولنسبيغل» في ميدان الأدب الشعبي. وتحمل السفينةُ حمولةً من الحماقات ومن الرذائل المشخَّصة، بين تصفيق وسخريات المجانين على الشاطئ، ومنهم المؤلِّفُ نفسه:

«لا يُعوزنا الحمقى هنا، وكلٌّ واحد يجد ما يشتهيه وما هو مهيّأ له؛ ولذلك كان في الكتاب الكثيرُ من الحمقى، والتقديرُ والفرحُ اللذان تزدان بهما الحكمةُ، وموقعُ الحمقى الجيد التنظيم كلُّ ذلك نجده في هذا الكتاب، مسيرة العالم كلها، وهذا الكتاب الصغير سيُباع بكثرةٍ».

استخدم المؤلِّفُ الحكمَ والأمثالَ والاستشهادات المأخوذة من الكتاب المقدّس، فأفلح في نقل رسالة تهذيبية بلغة سهلة المنال لدى الجمهور الكبير، ولما كان، «برانت» يرى أن الحماقة التي تمَّ التعرف عليها هي مبدأ الحكمة، فهو يأمل أن تُسهم «سفينةُ المجانين» في إصلاح أخلاق عصره وعاداته. وبفضل ترجمة «جاكوب لوشر» للكتاب إلى اللاتينيّة انتشر انتشاراً واسعاً في أوروبا. وتَبِعتْ هذه الترجمة ترجماتٌ كثيرة باللغة المحلية: «سفينة مجانين العالم» في ١٤٩٧، بالفرنسية؛ والنيرلندية ١٥٠٠؛ والإنجليزية ١٥٠٩، ولا شك أن هذا الكتاب كان مصدراً هامّاً لإيراسم عندما كتب: «مدح الجنون».

وفي ايكوسيا، كتب الشاعرُ «روبير هنريسون» (١٤٢٥-١٥٠٨) الذي ينتمي إلى حلقة «الشوسريين الايكوسيين»، والذي هو مؤلِّف «نهاية كريسيدا» المطبوع في ١٥٩٣، تتمّة لقصيدة «ترِوالوس وكريسيدا» لشوسر، كتبَ ثلاث عشرة مثلاً شعريّاً على ألسنة الحيوانات بعنوان: «الأمثال الأخلاقية لإيزوب القريجي» المطبوعة في ١٦٢١؛ وهي تحتل مكاناً في تاريخ الأمثال الأوروبية، وأفضلها سيتناولها «لافونتين» من جديد.

وفي هنغاريا، صوّر «فيرنك آباتي» البلادَ في نشيده الهجائي، ١٥٢٣. وتتجلّى القريحةُ الهجائية أيضاً في قصائد عديدة في خدمة الإصلاح البروتستانتي ونَشْره، مثل قصائدِ «اندراس زكاروسي هورفات» (في الإمارة ١٥٤١).

وفي بوهيميا، عرف الأدبُ الهجائي عملاً مجهول القائل «قواعد فرانتا» وهي هجاء اجتماعي وشعبي يستلهم تقليداً ساخراً لأنظمة نقابات السكّيرين، المطبوع في ١٥١٨. وكان الكتاب شعبياً جدّاً في بولونيا. وقد بدأ أبو الآداب البولونية «ميكواي ريّ» (١٥٠٥-١٥٦٩) وهو أحد أوائل المؤلفين في بولونيا باللغة المحلية، بدأ في ١٥٤٣، بحواره الهجائي المنظوم شعراً «خصامٌ قصير بين ثلاثة أشخاص»، وفيه يدين أخلاق المجتمع الفاسدة.

الشعر الغنائي

في ميدان الشعر الغنائي، تابعَ الأدبُ اللاتيني الجديد في هذه الحقبة النماذج الكلاسيكية الكبرى: كاتول، تيبول، بروبرس، أوفيد. لقد طمحَ الشعراءُ الأنسيون في هذه المدّة إلى أن يصبحوا أشباهاً بكاتول وتيبول. وديوان الهولندي «جان سيكوند» (١٥١١-١٥٣٦) المكوّن من تسع عشرة قصيدة «القبلات»، مستوحىً مباشرة من قصيدتي «كاتول»، وقد أثّر تأثيراً كبيراً لا في الشعراء اللاتينيين الجدد الآخرين فقط وإنما أثّر أيضاً في الشعراء الغنائيين الذين اختاروا أن يكتبوا باللغة الأم مثل شعراء الكوكبة «البلياد»:

«إنها لا تَمْنح القبلات، «نيبير»، وإنما تمنح الرحيقَ.....

آه! فصوني إذن هذه الهديّة الرائعة، صونيها، أو

فاصبحي آلهةً أيضاً، يا نيبير! لستُ أرضى.

بمائدة الآلهة، دونكِ، حتى لو عمدت الآلهة

إلى خلع «جوبيتير» وإجباري على قبول صولجان

امبراطوريتها الذهبي.»

(«جان سيكوند» القبلات)

ويُحصي الناشرُ والمترجمُ «تييري ساندر» ثلاثة شعراء من البلياد قلّدوا هذه القصيدة، ونحن نَعْرض هنا بعض مقاطعها النهائية:

«وا أسفاه! خففي قليلاً من الخيرات التي شبعتُ منها،
خفّفي قليلاً من بهجتي: لو كنتُ إلهاً خالداً
لما رضيتُ بأن أكون إلهاً إن لم تكوني آلهةً.»

(رونسار- قبلات كاساندر. قصائد غنائيةّ)

«تركت موائد أشهر من فم الآلهة مزدرياً لها،
تركت اللحوم والرحيق وطعام الآلهة والمنّ والعسل.
تركتها حقّاً مع أن مجمع الآلهة الخالد يأمرني بتناول الطعام معها،
إذ لا بد أن أكون آمراً في السماء دونكِ.»

(ريمي بيلو. اليوم الثاني من القصائد الرعويةّ)

قبـــلات

«هذا الرحيق الإلهي يُؤلِّه من يستطيع أن يذوقه
وهذا اللحمُ الشهي جدّاً جديرٌ بأن يرفعنا عن مصافّ البشر.
فلا تطّمعيني، أيتها العشيقة، إن لم تصبحي معي إلهةً
لأنني لا أريد أن أكون إلهاً بين الآلهة ولا سيداً إلا معكِ».

(«جان أنطون دي بايف» ضروب الحب.)

«لست أرضى بمائدة الآلهة، دونكِ»

إن قصائد «جان سيكوند» الوجدانية ١٥٤١، هي عملٌ أكثر أهميةً، يمتاز، مثلّه «قصائده الغنائية» و «رسائله»، بالصدق الاستثنائي في العواطف التي يعبّر عنها وبالرشاقة والعذوبة الخاصتين، ولم يستلهم «جان سيكوند» نماذجَ العصور القديمة فحسب، وإنما هو يُتابع أيضاً تقاليد سابقيه العظام من

شعراء النهضة الغنائيين الإيطاليين، مثل «بونتانو» ، و«ميشيل مارولو»، (١٤٥٣-١٥٠٠) وأصله من بيزنطه، و «سانازارو». وفي غنائية «بونتانو» الجنسية نعثر على الرشاقة اللاذعة «لكاتول»، لكن هذا الشاعر- وهو من نابولي- لا يتردّد أيضاً في الدفاع عن الحياة الزوجية والعائلية وعن التغنّي بها « في الحب الزوجي» والغنائيةُ الشخصية جدًّا لدى «مارولو» مكوَّنةٌ أحياناً من الكآبة والوطنية. وعنصرُ السيرة الذاتية الذي نجده فيها أكثر روعةً في قصائد «سانازارو» الوجدانية اللاتينية.

وتعبِّر الغنائية عن نفسها أيضاً في آداب اللغات القومية. وارتسمت ثلاثة اتجاهات بين الشعراء الذين اختاروا التعبير باللغة الأم: بعضهم احتفظ بالأشكال الثابتة من العصور الوسطى، واهتمّ بعضُهم بمهارات الشعراء البلاغيين اللفظية، وتأثر البعضُ الأخير بالأدب الإيطالي، وعلى الخصوص بأعمال «سانازارو» و «بترارك».

إسبانيا بين التقاليد والحداثة

في إسبانيا، آذن «خورخي مانريكي» (١٤٤٠-١٤٧٩) بالانتقال من العصر الوسيط إلى العصر الحديث. وقد شهرتْه «مرثية لأبي» ١٤٧٦، وهي القسم الثاني من مجموعة قصائده الغنائية. وفيها يعبر عن مشاعر عميقة حول حقيقة الموت، وتفاهة الحياة الإنسانية وقصرها:

«حيواتنا مثل الأنهار التي تصبّ في البحر، أي الموت؛
السادةُ العظام يمضون فيها ولا يعوقهم شيء، وفيها
يُستَنْزفون؛ الأنهار الرئيسيّة، والأنهار المتوسطة،
والأنهار الصغيرة، إذا ما وصلت إلى هناك
تساوتْ جميعها، مَنْ يقومون بعمل يدوي كما الأغنياء».

فرنسا: من: «فيلّون» إلى «كليمان مارو»

وفي منتصف الطريق أيضاً، بين العصر الوسيط والعصور الحديثة، استطاع الفرنسيُّ فرانسوا فيلون أن يخلق عملاً شعريّاً ذا قوة عظيمة شجية، وذا صدق مؤثّر. لقد ظل هذا العمل في شكله واستلهامه منتسباً إلى العصر، لكنه في الوقت نفسه حديثٌ بفضل غنائيّته الشخصية وتلك المواجهة المباشرة بين الإنسان وحيداً وبين الآخرين والزمن والموت. لقد جعل «فيلون» من حياته الخاصة المعين الوحيد لشعره حيث يتناوب المأساوي مع السخيف المضحك. إنه يَسْتعرض فيه موضوعات الحظ والحماقة والغرور والشر وبخاصة الموت الذي يتردد كثيراً في شعره، مُؤوّلاً ذلك كله تأويلاً تصويريّاً بلهجة ماركةٍ وساخرةٍ:

«أنا أعلم أن الفقراء والأغنياء، العقلاء، والمجانين
الكهنة والرهان المساعدين، النبلاء والحقراء، الكرماء
والبخلاء، السيدات ذوات الياقات الموشّاة، ومن
أي وَضْعٍ كُنَّ، متزيّنات بالحلي أو بما يصلح أجسامهن،
جميع هؤلاء سيختطفهم الموت بلا استثناء.»

(وصيّة، فرانسوا فيلون)

لقد شاعت زمناً طويلاً فكرةٌ مفادُها أن بين وصيّة «فيلون» وبين شعر «مارو» مرّ الأدبُ الفرنسي بفراغٍ شعري. وذلك لأن الاستعمال اللعبي والشكلي للغة قد أُهمِل إهمالاً كليّاً. وهكذا فإن الشعراء الذين يُدعَوْن الشعراء البلاغيين الكبار[1] حُكِمَ عليهم بالنسيان. بيد أن فنّهم الذي نَما وتطوّر بين

(١) الشعراء البلاغيون: هم الذين يضمّنون أشعارهم مختلف ضروب البلاغة وسيرد ذكرهم فيما بعد. المترجم.

١٤٧٠-١٥٢٠ لعبَ دوراً بارزاً في الحياة الأدبية لهذه الحقبة. ويميل الشعراء البلاغيون إلى ابتكار أشكال شعرية شتّى، دون أن يتخلّوا مع ذلك عن استعمال بعض أشكال العصر الوسيط مثل القصيدة الغنائية ذات الأدوار والموشّح. وتضع الأبحاثُ البلاغيةُ التي ازدهرت في آخر القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر هدفاً لنفسها هو أن تقدّم للشعراء تعاليم شكلية. وأهم هذه الأبحاث بحث «بيير فابري» (١٤٥٠- ١٥٣٥)، «الفن العظيم والحقيقي للبلاغة الكاملة» (١٥٣٤). طُبع الكتابُ لأول مرة في ١٥٢١، وأُعيدَ طبعهُ سبع مرات حتى ١٥٤٤. ويُلحّ الكتابُ على القافية، ويعدّد المهارات اللفظية، ويحدّد الفنون الرئيسية، ويعطي لأول مرة، معلوماتٍ عن عدد المقاطع في البيت الشعري وعن التّشطير. إن شعراء البلاط هؤلاء، في ذلك العالم الأميري الذي لا يكاد يتغيّر، وحيث يتحوّل كلُّ شيء إلى مَشْهد للفرجة، جعلوا من اللغة، ولا سيما من بنيتها الخاصة، (الرنانة، واللفظية المفرداتية، والإيقاعية» مشهداً حقيقيّاً. وبين أشهر ممثّلي هذا التيّار نذكر «جورج شاتلان» (١٤١٥ - ١٤٧٥)، و«جان مولينيه» (١٤٣٥ - ١٥٠٧)، و«جان مارو» (١٤٥٠ - ١٥٢٦)، و«جان لومير دي بلج»، و«بيير غرنغوار» (١٤٧٥-١٥٣٨). أبرزَ «شاتلان» كرامة الفنّ الشعري وكان أكبر نموذجٍ لـــ«كليمان مارو» (١٤٩٦-١٥٤٤). فهذا التلميذُ الشهير، وارث الشعراء البلاغيين - بالمعنى الحقيقي كما بالمعنى المجازي- حقّق الانتقال إلى أشكالٍ وتصورات جديدة للشعر. إنه ابن الشاعر البلاغي الفرنسي «جان مارو»، وقد استوعب جميع تعاليم الشعر الذي زاوله أبوه، واعترف بأن البلاط هو «معلمه المدرسي». وهو يُدهش ببراعته اللفظية، كما هي الحال في هذه الرسالة الشهيرة: «رسالة صغيرة إلى الملك» (١٥١٧-١٥١٨)

إني أصنع قصيدةً مقفّاةً ذات أدوار، وأنا ألهو،
وإذ أُكثر من النظم أصبح منظوماً؛
والخلاصة إن ذلك يثير الشفقة بيننا نحن الناظمين الرديئين،

لأنك ستجد ما يكفي من الأشعار في مكان آخر

وإذا شئت فأنت تُقفِّي خيراً مني

فاجمع الخيرات وكفاك شعراً.....[1]

(كليمان مارو- رسالة صغيرة إلى الملك)

وإذا كان يستعمل الأنواع التقليدية مثل القصيدة ذات الأدوار والموشح والرسالة، فهو يُدخل في الوقت نفسه أنواعاً شعرية جديدة مثل السوناتا والمقطوعة الوصفيّة، وكذلك القصيدة الريفية، وقصيدة الهجاء، وهي أشكالٌ مأخوذة من القدماء. وجزءٌ كبيرٌ من شعره مثل رسالة إلى الملك في زمن نفيه إلى فيرار (١٥٣٦)، حيث سعيه إلى تبرئة نفسه من تهمة الهرطقة، يتضمّن قيمةً سياسية ودينية لا يمكن إهمالها. وفي «الجحيم» ١٥٢٦، وهي قصيدةٌ طويلةٌ من خمس مئة بيت يستنكر «كليمان مارو»، النظام القضائي في زمنه لاجئاً إلى الرمز. لقد حُكِمَ مراراً من أجل مواقفه الإنجيلية القريبة جدّاً من مواقف «لوثر» فأنهى حياته في المنفى، في جنيف، حيث قام، في ١٥٤٠، بترجمته الشهيرة لمزامير داود.

في هولندا: غنائية ملتزمة

غنائية هولندا تتميّز جزئيّاً بالالتزام الاجتماعي والديني. وهكذا فإن الشاعر البلاغي «انتونيس دي روفير» (١٤٣٠- ١٤٧٢) من «بروج»، شاعر المدينة الرسمي لا يتردّد في شعره المرير أحياناً، في التنديد بالمظالم الاجتماعية؛ وموشحه الذي يُدعى «احتفال الخلدان» يُقدِّم الموت وكأنه دعوةٌ

(١) براعة الشاعر اللفظية هنا تقوم على التصرف بكلمة R.me في جميع اشتقاقاتها ومعانيها. ومثل هذا الشعر لا سبيل إلى ترجمته مع المحافظة على شكله.- المترجم

إلى عيد الخلدان تحت الأرض؛ وجميع الطبقات الاجتماعية مدعوةٌ إلى هذا الاحتفال، بأسلوب رقصة الموت. وموت الشباب يُستّحضر فيها بطريقة مؤثّرة جدًاً. وعَبْر هذا المشهد الاجتماعي يرى «دي روفير» الجوانب السوداء من المجتمع في دول «البورغونيي».

«إنهم الشياطين الأرضيّة التي تُعذّب الناس»

(آنا بيجنز)

المعلمة آنا بيجنز، (١٤٩٣-١٥٧٥) من «آنفير»، كتبتْ أيضاً بأسلوب الشعراء البلاغيين، وهي مدينةٌ بشهرتها للدواوين الشعرية الثلاثة المنشورة في ١٥٢٨،١٥٤٨،١٥٦٧. كانت كاثوليكية متحمّسة فأظهرت فيها التزامها الديني. وهي تستخدم جميع الموارد اللغوية والشعرية في زمنها لتصرخ بألمها وغضبها أمام تقدّم هرطقة لوثر:

«هؤلاء اللوثريون الشريرون

يُفسدون الصوامع والأديرة؛

وكالوثنيين والترك والسلاطين

يدمّرون التماثيل في الكنائس والبيعَ.

كيف أُسمّيهم تسميةً تليق بهم في رأيي؟

إنهم الشياطين الأرضيّة التي تعذّب الناس»

(آنا بيجنز؛ لازمةَ)

الديوان الثالث أقل حرباً كلامية: إنه مؤلَّفٌ من قصائد دينيّة لا تكلّ فيها «آنا بيجنز» عن التغنيّ بيسوع والعذراء وعن التفكير في الموت والقيامة. وقد أصبحتْ في أيامنا رمزاً لحركة تحرّر المرأة في هولندا بفضل لازمةٍ تتغنّى فيها بحياة المرأة العزباء.

التأثير الإيطالي

أعمالُ المؤلفيْن الإيطاليين «سانازارو» و «بترارك» كوّنت منابع إلهامٍ للعديد من الشعراء الغنائيين في أوروبا. والأول تابع التقاليد الرعوية اللاتينية الجديدة وأغناها «بقصائد الصيادين» ١٥٢٦. و«أركاديا» ١٤٨٥، وهي من أهم الأعمال في الأدب الإيطالي في هذه الحقبة، ليستْ فقط مجموعة من المقطوعات الغنائية المنفصلة، لكنها روايةٌ رعويّةٌ جيدة البنية وكان لها تأثيرٌ كبير في أوروبا:

«على حافة شاطئٍ أخضر، بمياهه الصافية الرقراقة،
في أيكةٍ جميلة تنتشر فيها الأزهار، شاهدتُ راعياً تزنّر
بأغصان الزيتون البيضاء وبأوراق الشجر الأخرى، وكان
يغنّي في فجر اليوم الثالث من آذار، عند كعب شجرة الدردار؛
وكانت العصافير الساحرة التي حطّت على الشجيرات
تجيبه بتغريدها العذب اللطيف».

(«سانازارو» – أركاديا)

جدّةُ هذه الرواية الرعوية وأصالتها تأتي من المزج بين النثر والشعر؛ ومشاهدُ «أركاديا» الطبيعيةُ تشبه مشاهد الفردوس الأرضي، المعزولة عن العالم الواقعي.

وفنّ الشعر الرعوي تعاطاه «بواردو» في قصائده الريفية، بيد أن هذا الشاعر معروف بقصائد الحب أكثر من غيرها، وقد نُشرت بعنوان «سونيتات وأناشيد» ١٤٩٩، وفيها يتّخذ من بترارك نموذجاً له.

أشعار جوان بوسكان (١٤٩٠-١٥٤٢) نشرتها أرملته في ١٥٤٣ مع أشعار «غارسيلازو دي لافيغا»، بعنوان «أشعار جوان بوسكان وصديقه غارسيلازو دي لافيغا». و«بوسكان» الذي كانتْ غنائيته أقل بروزاً من غنائية صديقه، مترجمٌ ممتاز لِـ «جليس الأمراء» لـ«كاستيغليون» ١٥٤٣.

الشعر الإنجليزي في هذه الحقبة يستلهم بترارك أكثر من غيره. لقد أدخل السير «توماس ويات» (١٥٠٣-١٥٤٢) السوناتا إلى الأدب الإنجليزي إذ ترجم بعض السونيتات من الشاعر الإيطالي الكبير؛ وألّف هو نفسه إحدى وعشرين سوناتا. وشُغِل «هنري هوارد» (١٥١٧ - ١٥٤٧) بالنهضة الإيطالية، مثل «ويات»، وسار على آثاره. وتقنيّة أشعاره أكثر إرهاقاً، ولاسيما في الأدوار الشعرية ذات الأحد عشر مقطعاً. ونظام القوافي في «سوناتا» كانت مثالاً احتذاه شكسبير.

مجموع القصائد الغنائية التي نشرها في ١٥١٦ «غارسيا دي ريزندي» شكّل مروحةَ الغنائية البرتغالية في هذه المرحلة. لقد تحرّر الإنتاج الشعري فيها من الموسيقا، وحلّ محلّ الحب الأرستقراطي الرقيق حبٌّ عابرٌ ظريف. واتّضحتْ فيه التأثيرات الإيبيرية والإيطالية. وبحث هذا الشعرُ عن طرقٍ جديدة دون أن يتخلّى كليّاً عن الموضوعات والأشكال التقليدية. وتميّز الشاعرُ «ريبيرو» الذي قدّم إحدى عشرة قصيدة قليلة الأصالة، بالنوع الريفي الرعوي ولاسيما بالقصيدة الريفية التي تتحرّى صرامة التحليل العاطفي فتغدو أحياناً مناجاةً للنفس شديدةً واستبطانية.

الأدب باللغة اليونانية في هذه المرحلة تأثّر بالأعمال الإيطالية، وذلك بفضل علاقات اليونان مع البندقية. واشتهرت بموشح «الفتى والفتاة» (القرن الخامس عشر) وهو قصيدةُ حبٍّ مقفّاة لشاعرٍ مجهول من «كريت»، ومعمولة بشكل حوار مع عناصر من الأغنية الشعبية.

تركت البتراركية صدىً مدويّاً في الأدب (الكرواتي) وبخاصة في «دوبرفنيك» (راغوز)، ولا سيما في أعمال «سيسكومنسيتيي» (١٤٥٧-١٥٢٧)، وأعمال «دزور درزيي» (١٤٦١-١٥٠١)، التي تُعظّم موضوعَ الفتى المغرم بسيدته المُؤَمّلة. وبالرغم من الإطار التقليدي لهذا الشعر البتراركي، فإن هذه النصوص تنقل طريقة النظم والصور التي في الأدب الشعبي.

في القرن السادس عشر، وفي حين كانت المركزية في فرنسا بعيدة عن كونها فعليّة وكليّة، تميّزتْ مدينةُ «ليون» بحيوية رائعة: كانت ملتقىً عالمياً، وحاضرةً تجاريّةً، ونواةً أنسيّةً وفكريةً، ومركزاً هامّاً للمطبعة. وهكذا فإن الكثير من الكتاب الفرنسيين - مارو، ورابليه، ودي بيرييه، ومرغريت دي نافار- كانوا في مدّةٍ من الزمن على احتكاك بالوسط الليوني الحساس للمؤثّرات الإيطالية، حيث تفتحت البتراركيّة والأفلاطونية. وبين الشعراء الذين طوّروا شعرهم في ليون برزن «لويز لابي» (١٥٢٦-١٥٦٥) التي كان بيتُها صالون الفنّانين والشعراء، و «موريس سيف» (١٥٠٥-١٥٦٢). ويحتوي عملُ «لويز لابي» على ديوان شعري وعلى نصٍّ نثريّ: «جدل الجنون والحب» (١٥٥٥)، يتحدّث على نحوٍ رائع لغةَ الحيّ المشبوبة؛ وتتناول أشعارهُ غالباً الحبَّ البائس. وخُيّل إلى «موريس سيف» أنه عثَر في «أفينيون» على قبر «لور»، المرأة التي أحبها بترارك. ونشر في ١٥٤٤ «ديلي Délie أو موضوع الفضيلة العليا». وهذا العمل الذي تَصعّب قراءتُه متأثّرٌ بالباطنية وبالأفلاطونية الحديثة (رأى بعضُ النقاد أن الكلمة الأولى من العنوان Délie هي جناسٌ تصحيفي لكلمة فكرة أو مثال L'idée).

على عكس هذا الشعر الباحث المنقّب، شهد الأدبُ التشيكي مولد الغنائية الأصلية لــ«هينيك بونيبراد» وهي تتميّز بصراحة كبيرة، وبتصور للحب متحرر جدّاً وحسيّ وشخصي وصادق (حلم أيار)، وبموقف متشكك، ساخر، معدوم الاحترام، حيال الدين.

المسرح

اتّخذ المسرح، كسائر الفنون الأدبية، شكلين اثنين: المسرح اللاتيني الجديد الذي انطلق انطلاقةً كبيرة بدءاً من القرن السادس عشر، والمسرح باللغة المحلية والموروث في الغالب من العصر الوسيط (تمثيلية الأسرار الدينية، التمثيلية التهريجية، «السوتي» أو الدراما النقدية).

المسرح اللاتيني الجديد

تجدّد المسرح، في الأدب اللاتيني الجديد، متأثراً بالمأساة اليونانية: لقد كشَفَ إيراسم للعالم المثقّف، بترجمته «أوريبيد» من اليونانية إلى اللاتينية مأساتيْ «ايفيجيني في أوليس» و «هيكوب»، وبفضل هذا النموذج الجديد استطاع الأنسيّون أن يَستلهموا مسرحاً أقل إثارة للأشجان وأحسن بنيةً من مسرح «سينيك». وفي ١٥٤٤ ترجم الايكوسي «جورج بوشنان» إلى اللاتينية الجديدة مكّرسةً لموضوعٍ من الكتاب المقدّس. (جفته أو النذر).

الإنتاج المسرحي، في هذه الحقبة، وفيرٌ في المدارس اللاتينية وفي المعاهد التي تَستلهم الأنسية. ولا سيما في هولندا وفي البلاد الألمانية، حيث كانت الصفوفُ العليا تُمثّل بانتظام مسرحيات يكتبها في الأغلب مُعلّموها أو معلّمو المؤسسات المجاورة. وهكذا فإن عميد المدرسة اللاتينية في «لاهاي» «غليلموس غنافوس» (١٤٩٣-١٥٦٨) اشتهر بالدراما المستقاة من الكتاب المقدّس (اكولاستوس) ١٥٢٩، عن الابن المبذّر، وهو يستعير الكثير من بلوت ومن تيرنس. نجحت هذه المسرحية نجاحاً كبيراً وتُرجمت إلى الإنجليزية في ١٥٤٠. ويرى المربّي الأنسي «جيورجيوس ماكروبيديوس» (١٤٨٧-١٥٥٨)، وهو مؤلّف اثنتي عشرة مسرحية، أن الدراما المدرسية هي أفضل مرآةٍ للحياة، وهي تدريبٌ ممتاز على قواعد اللغة، وأمثولة حسنة عن الخير والشر. ولذلك فهو يَنْهل موضوعاته من الكتـــاب المقدّس ومن الحياة (المدرسية) لكل يوم. وفي البلاد الألمانية، مارس هذا الفنَّ الأدبي «جاكوب ومبغيلنغ» (١٤٥٠-١٥٢٨) وهو مؤلف كوميديا (ملهاة) عنوانها «ستيلفو» ١٤٨٠، و«ريشلان»، وهو مؤلف «هينو»، كوميديا العادات والأخـــلاق.

المسرح باللغة المحليّة

قبل ١٥٥٠، كان المسرحُ الفرنسي مسرحاً استلهامُه شعبيٌ موروث من العصر الوسيط: ونحن نجد فيه تمثيلية الأسرار، و«السوتي» أي الدراما الناقدة، والتمثيلية التهريجية- وهو الشكل المسرحي الذي استمر حيّاً من العصر الوسيط بعد ١٥٥٠.

انحط مسرح «الأسرار» في القرن السادس عشر. فالتقليد المقولَب للنماذج، والتسلّل المتزايد والهام للعنصر الدنيوي في تمثيل المقدّس. وظهور المسرح المخصص لجمهورٍ أكثر ثقافةً، كل ذلك يُفسِّر جزئياً اختفاء ذلك النوع المسرحي. وفضلاً عن ذلك فإن «الأسرار» التي تُخِلّ بنظام الحياة الاجتماعية قد أدانتْها رسمياً السلطات السياسيّة حوالي منتصف القرن السادس عشر. ولم تستمر حيةً إلا في الأقاليم. وظهرت منذ القرن الرابع عشر التمثيلية الأخلاقية متعدّدة الأشكال باطّراد، ولقيتْ شيئاً من النجاح حتى آخر القرن السادس عشر. وهي تتابع هدفاً تثقيفيّاً دينيّاً في الغالب. والتمثيلية الأخلاقية التاريخية تنهل من الأسطورة أو من التاريخ المقروء في مجموعات «أوفيد»، و«بلين القديم»، أو «فالير مكسيم». ويمكن للتمثيلية الأخلاقية أن تتخذّ منحىً فكاهيّاً مثل «التمثيلية المرحة بخمسة أشخاص»، أو يمكنها أن تَستلهم الواقع الراهن، وتلك حال «العالم الجديد» «لأندريه دي لافيني» (مات في ١٥١٥). والدراما الناقدة «السوتي»، تمثيليّةٌ قصيرة مجرّدةٌ، تلجأ مع ذلك إلى عنصرٍ كوميديٍ تُهيمن عليه الجوانبُ الكرنفالية، وتحرّك الحمقى على المسرح. ودراما (سوتي)، «أمير الحمقى» ١٥١٢ لبيير غرنغوار تدين البابا جان الثاني وتؤدي إلى الموافقة على صحة ملاءمة سياسة لويس الثاني عشر. والتمثيلية التهريجية أخيراً، تمثيلية قصيرة للتسلية (خمس مئة بيت) لقيت دائماً خطوةً كبيرة، وظلّت حيّة إلى ما بعد ١٥٥٠. وهي متجذّرة بقوةٍ في الواقع

وتهدف إلى التصوير الكاريكاتوري فتتهال بالسوط على البشرية عبر الضحك. ورائعة عصرها هي «الراية» لـ«جان دابونداس» (النصف الأول من القرن السادس عشر)، ونحن نجد تقريباً هذه الأنواع نفسها في المسرح باللغة الإيرلندية حيث يُميَّز بين تمثيلية الأسرار، وتمثيلية العجائب أو المعجزات، والتمثيلية الأخلاقية. ومن تمثيليات الأسرار الدينية «أفراح مريم السبعة» وهي مجموعةٌ من سبع تمثيليات تُمثَّل كل سنة واحدة منها في «بروكسيل»، بدءاً من ١٤٤٨. ومن هذه المجموعة المُثيرة والفريدة بقيت تمثيليتان، الأولى مكرّسة للسقوط وللبشارة، والثانية لموت العذراء وصعودها. و«ماريكن دي نيميغ»، من آخر القرن الخامس عشر هي أشهر تمثيلية «للمعجزة». إنها قصة فتاة عاشت سبع سنوات مع الشيطان، أنقذها بعد ذلك تدخّلُ العذراء. وقد عولجتْ فيها «السيكولوجيا» بكثير من الدقة، وكانت اللغة طبيعية على نحوٍ ملحوظ. وقد اقتُبستْ قصةُ «ماريكن» إلى الإنجليزية. ومنذ القرن التاسع عشر، تُرجم النصُّ إلى عدة لغات (الألمانية والفرنسية والإنجليزية والنرويجية)، واقتُبستْ في «أوبرا» وفي فيلمٍ.

التمثيليات الأخلاقيّة الإيرلندية فنٌّ أصيل كان الشعراء البلاغيون يتعاطونه وليس له مثيل في سائر أوروبا. إنها تمثيليات أكثر جدّية وهي في الغالب تُؤلَّف حول موضوع. فإذا كانت المسابقة هي المقصودة فُرِضتْ موضوعاتٌ هذه التمثيليات فرضاً. ويشهد الجمهورُ حينئذ تمثيلاً لتمثيليات مختلفة لكن موضوعها واحد. هناك بعض التشابه بين التمثيليات الإيرلندية الأخلاقيّة وبين التمثيليات الأخلاقية الفرنسية، لكن الأولى أقصر كثيراً (من ٥٠٠ إلى ٧٠٠ بيت غالباً و ١٢٠٠ بيت في الحد الأقصى) ولها سماتها الأصيلة. إحدى هذه السمات ظهورُ شخصيةٍ مسرحية على المسرح هي تركيبٌ بين الشيطان الصغير الذي يَرِدُ في مسرحيات العصر الوسيط وبين تشخيص العيوب الإنسانية، وهي تتدخل غالباً لكي تعلّق على العمل المسرحي. وخاصيّةٌ أخرى تكمن في استخدام اللوحات الحيّة في أثناء

المسرحية، تقديم وضعٍ أو عملٍ في مستوى غير مستوى العمل الرئيسي.
والتمثيلية التي نالت أكبر نجاح هي دون شك مسرحية «كل إنسان». تُظهِرُ التمثيلية أن على جميع الناس، قبل موتهم، أن يبرروا أمام الله الطريقةَ التي أداروا بها أملاكهم الأرضية. وعندما يَحضر الموتُ الذي يُرسله الله إلى كلّ إنسان، يتكلّم بهذه العبارات:

يُريد الله أن تجهّز الحسابَ دون أي تأخير....
هات وثائقَك وأوراقك وادرسْها بإمعان،
لأنّ عليك - وكنْ واثقاً من ذلك - أن تقدّم حساباً
أمام الله الكلّي القدرة عن الطريقة التي قضيتَ بها وقتَك،
وعن أعمالك الحسنة والسيّئة.٠

(كل إنسان)

كُتبت هذه التمثيليّة حوالي ١٤٧٠ وطبعتْ في ١٤٩٥. لقيتْ نجاحاً كبيراً؛ وقد تُرجمتْ إلى الإنجليزية بسرعة قبل ١٥٠٠. ونحن نجد في أثناء القرن السادس عشر عدة ترجمات إلى اللاتينية منها ترجمة «ماكروبيديوس» بعنوان «هيكاستوس» ١٥٣٩، وهي اقتباس تُرجم بدوره إلى الألمانية على «هانزساش» نحو ١٥٥٠. وفي ١٩١١، عمل «هوغوفون هوفمانستال» على تمثيل «كل إنسان»، وهي تمثيلية مستوحاة من نصّ العصر الوسيط.

وأخيراً فبين التمثيليات الدنيوية البارزة تمثيلية عنوانها «مرآة الحب» ١٤٨٠ للشاعر البلاغي «كوليجن فان ريجسيلي» من بروكسيل (النصف الثاني من القرن الخامس عشر- وبداية القرن السادس عشر)، وموضوعها العشق الذي يؤدّي إلى تدمير العاشقين. وفي مثل هذه الحالة، الاعتـدالُ وحده - العقل - هو القادر على إنقاذ الإنسان. و«مرآة الحب» هي، في الأدب الأوروبي، أول دراما سيكولوجيّة يحتلّ فيها البرجوازيون مكانةً من الطراز الأول.

في إنجلترا، ظلّ المسرحُ الديني هاماً حتى منتصف القرن السادس عشر، وظلت مسرحياتُ الأسرار تُمثَّل في أثناء هذه المرحلة. وبعد قطيعة الملك هنري الثامن مع روما إنما غدَتْ هذه المسرحيات جزءاً من الكنيسة القديمة وأخذت تصبح مشبوهةً أكثر فأكثر؛ وهكذا فإن مرسوماً نُشر في ١٥٤٠ منَعَ نشرها أو تمثيلها. والأدب الإنجليزي في هذه الحقبة، شأنُه شأن أدب أوروبا، قدّم مسرحيات أخلاقية لـــ«جون سكيلتون» (١٤٦٠-١٥٢٩). ففي مسرحية: «الفخامة» وهي هجاءٌ اجتماعي يستهزئ بمستشاري الملك، وقد عُرضت فيها خطيئةُ الطموح وفضيلةُ الاعتدال على أنهما الشخصيتان الرئيسيتان. وإلى هذه الطائفة من المسرحيات الأخلاقية تنتمي «كل إنسان»، وهي اقتباسٌ من الإيرلندية «لكل إنسان» و «الجنس البشري والطبيعة» لــ«هنري ميدوال» (النصف الثاني من القرن الخامس عشر). ومسرحيات جون «هيوود» (١٤٩٧ - ١٥٧٨) أخيراً مثل «تمثيليات الطقس الحسن والطقس السيّئ» (١٥٢٥ - ١٥٣٣)، وهي تكوّن المرحلة التمهيدية لتطور المسرح الدنيوي الاليزابيتي.

وبالرغم من النهضة لم يزدهر المسرح الايطالي في هذه المدّة. ولا شك أن «أسطورة أورفيه» «لبوليتيان» مسرحية حقّاً، لكنها مسرحية غنائية أكثر منها دراميّة فطباع الشخصيات غير بارزة والمسرحية ينقصها العملُ المسرحي. «ميكافيلي» وحده كتَبَ مسرحيةً تستحقّ هذا الاسم. ففي «اللقّاح» ١٥٢٠، برهنَ الكاتبُ على معرفة كبيرة بالطبيعة الإنسانية وعلى خيال بارع، وهو يلاحظ بدقّة تصرُّفَ البشر الذين تُسيطر عليهم الأهواءُ. وقد حازتْ هذه المسرحيةُ نجاحاً مباشراً، ويرى «فولتير» أنها أفضل من جميع مسرحيات «أريستوفان». وألّف «لوران المانيفيك» (١٤٤٩-١٤٩٢) التمثيلية المقدسة وهي تعادل مسرحية الأسرار.

ولِدَ المسرحُ باللغة الإسبانية حوالي ١٥٠٠ فقط. والعمل الأكبر فيه هو «لا سيليستينا» (١٤٩٩) وهي تُنْسب إلى «فرناندو روجاس» (١٤٧٥-

١٥٤١) الطالب في «سلمنكا». والعمل المسرحي لــ«خوان دل انسينا» (١٤٦٨-١٥٢٩) يجمع تمثيليات شعبية بسيطة تستلهم العصر الوسيط، وبعض المسرحيات الدرامية التي هي أحدث والتي تنمّ عن تأثير النهضة، ومنها «محاورة فيلينو الريفية». وبعد ذلك بقليل، في أواسط القرن السادس عشر، كتب «لوبي دي رويدا» (١٥٠٥-١٥٦٥) أربع كوميديات امتازت بالطبع في الأسلوب وفي الفكر، وعشر مسرحيات في فصل واحد حوارها حيوي وسريع أعجب الناسَ آنذاك.

بين الأربعين مسرحية للبرتغالي «جيل فيسنت» (١٤٦٥-١٥٣٦) إحدى عشرة مسرحية منها بالإسبانية، وتسع عشرة بالبرتغالية، وست عشرة باللغتين. من الصعب تصنيف هذه الأعمال، لكننا نميّز فيها مسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية والتمثيلية التهريجية والكوميديات. إن مسرح «فيسنت» هو، على نحو ما، لوحةٌ رائعةٌ صُوِّرتْ وخُلِّلت فيها بكثير من الواقعية والخيال مشاغلُ الإنسان الكبرى، لا في البرتغال فحسب، وإنما في إسبانيا أيضاً التي أصبحتْ لغتُها، حتى آخر القرن السابع عشر، اللغة الأدبية الثانية لكثيرٍ من المؤلفين البرتغاليين. وفي «ثلاثية الزوارق» (١٥١٦-١٥١٩)، يحمل «فيسنت» بنقده اللاذع الذي لا يخلو مع ذلك من خفّة الروح، على المجتمع والكنيسة؛ وفيها يَستعرض ممثّلي جميع الأوساط الاجتماعية. وهو يستعمل في هذه المسرحيات الثلاث موضوعات من مواطن شتّى: من الفولكلور، ومن رقصة الموت، ومن موضوع «شارون» الكلاسيكي-نوتيّ الجحيم - من سفينة القديسة أو رسول والأحد عشر ألف عذراء، كما في «سفينة المجانين» لــ«برانت»، وفي «تمثيلية زورق الجحيم» ١٥١٧، يُرسَلُ عددٌ كبيرٌ من الشخصيات إلى الجحيم: ونجد بينهم المرابي، والقوّاد، واليهودي، والكاهن مع عشيقته، والشرطي المرتشي. الرجل البسيط والصادق وحده وأربعة فرسان ماتوا في إفريقيا في سبيل الله خلّصوا: هؤلاء هم المختارون النادرون الذين فازوا بالفردوس.

في الطرف الآخر من أوروبا، اشتُهر شهرةً خاصة مؤلّفان للأدب الكرواتي. «هانيبال لوسي» أولاً (١٤٧٥ - ١٥٥٣)، مؤلف أول مسرحية دنيوية «الأسيرة» ١٥٥٦، وموضوعها حدثٌ سياسي من تلك الحقبة، ثم «ماران درزيك» (١٥٠٨-١٥٦٧)، وهو كاتب هام من كتّاب النهضة، وقد كتب عدة مسرحيات رعوية نُشرت في البندقية ١٥٥١مثل «فينوس وأدونيس» وفيها يمزج بين العناصر العاطفية والكوميديا الفلاّحية، وفي المجموعة المستوحاة من «بلوت» (سكوب ١٥٥٤، والعم ماروجي ١٥٥٦) يتجاوز الكوميديا الباحثة المنقّبة ليعرض لوحة شاملةً لمجتمع «راغوز».

الأدب التاريخي

الإنتاج الأدبي في الميدان التاريخي إنتاجٌ وافر. وكثيرون هم الأنسيون الذين أسهموا في النتاج التاريخي لبلدهم أو لموطنهم الأصلي. وهكذا كان لمعظم الدول الإيطالية مؤرّخها الرسمي- «لي بوج» لفلورنسا، «بمبو» للبندقية، «بونتاني» لنابولي. وكان العصر عصر البحث في العديد من بلدان أوروبا عن الأصول والمنابت القومية لتاريخ يُعرَض أحياناً في أشكال أسطورية.

الأخبار التاريخية باللاتينية الجديدة

أغنى الأنسي «ومبفيلنغ» النتاج التاريخي الألماني بكتابه «جرمانيا» ١٥٠١، وبـ«موجز التواريخ الجرمانية» ١٥٠٥؛ وصنَع صنيعه «روبير غاغان» (١٤٢٣-١٥٠١) بالنسبة إلى فرنسا في «المختصر حول أصل الفرانك وتاريخهم». وفي بولونيا، أدخل «ماتيودي ميشوو» (مات في ١٥٢٣) الأسطورة التاريخية في الأدب البولوني اللاتيني الجديد، في «بحث في مقاطعتي سرماتيا» ١٥١٧. وكتبَ الأنسي الكرواتي «لدفيك غريجفيك توبيرون»

(١٤٥٩- ١٥٢٧) أخبار التاريخ المعاصر للبلاد المسيحية تحت الاحتلال العثماني «تفسير ما حدث في زمن» (١٤٩٠-١٥٢٢). وفي هنغاريا حاول رئيسُ أساقفة «إيزترغون»، «ميكلوس اولاه»، أن يعزّي بلاده: فهو يَستحضر في مؤلّفاته (هنغاريا، واتيلا) ١٥٣٦-١٥٣٧ مآثرَ اتيلا، متابعاً أساطير العصر الوسيط التي تفترض أن هناك قرابةً بين «الهانس» و «الهنغاريين». وحول أصول البلاد المنخفضة الشمالية والأسطورة الباتافيّة، نَشَبَ النقاشُ بين كورنيليوس أوريليوس، مؤلف «التاريخ الباتافي» ١٥٣٣. وبالنسبة إلى البلاد الشماليّة، نشر الأنسي السويدي «اولوس ماغنوس» (١٤٩٠-١٥٥٧) في ١٥٥٤، حول البلاد الشمالية في اثنين وعشرين كتاباً.

نتاج تاريخي تفسيري أكثر مما هو نقدي

النتاج التاريخي باللغة المحلية استأنف في هذه المرحلة تعاليمَ لم تكفُّ المدرسةُ الأنسية عن الدفاع عنها: وهي خلْق تأليفٍ متناغم ومراعاة قواعد البلاغة. وفي الوقت نفسه أصبح النتاجُ التاريخي يُمعن في النقد أكثر فأكثر ويزداد اهتماماً بالحوادث السياسية والدبلوماسية مع تحليل أسبابها وعلاقاتها، كما غدا تفسيرياً وإن كانت الوقائع الاجتماعية والاقتصادية غير داخلة في ذلك التفسير.

في إيطاليا، كان مكيافيلي وغيشاردان ممثّلين لهذا التطور. لقد أظهر مكيافيلي في كتابه «تاريخ فلورنسا» ١٥٢٥، بنفاذ صبرٍ كبير، سببيّةَ الواقع السياسي في زمنه في فلورنسا، حتى وإن كان يحمل آراءً مُسبقةً إزاء البابوية التي تكوّن عقبةً أمام وحدة إيطاليا، وهو يبحث عن الوسائل لتكوين حكومة جمهورية قوية قوةً تكفي للدفاع عن البلاد في وجه الأعداء، ولإعادة استقلالها. وكتب «فرانسوا غيشاردان» (١٤٨٣-١٥٤٠) من جهته تاريخاً آخر لفلورنسا (١٥٠٨-١٥٠٩) بعنوان « تاريخ فلورنسا». إن هذا المؤلّف الذي تخلّى كليّاً عن المواضعات الأدبية لزمنه، يُعنى قبل كل شيء بسياسة

فلورنسا المعاصرة مبرهناً على صفاء الذهن النقدي المدهش وعلى حيادٍ كبير نسبيّاً، وفي كتابه الكبير الآخر: «تاريخ إيطاليا» (١٥٣٧-١٥٤٠)، غدَت إيطاليا لأول مرة في التاريخ الرسمي كياناً قومياً ووحدةً جغرافية. وفيه يقوم بتنازلاتٍ للموضوعات الأدبية، لكن اتساع موضوعه يُتيح له أولاً أن يصف التفاعل بين مختلف الدول الإيطالية وطابع العلاقات الدولية.

في فرنسا، كونَت أهميةُ المذكّرات أصالةً كبيرة في ذلك العصر ولا يهتمّ بالشكل كاتبُ المذكّرات التاريخية «فيليب دي كومين» (١٤٤٧-١٥١١) الذي هو مَدينٌ لماضيه «البورغوني» – خدم لدى «شارل لي تميرير». وتوثيقه ونقدُه غير مُرضيين، ومع ذلك فهو حريص على واقعية الأحداث. ويشبه فكرةُ الواقعي فكر ميكافيلي وغيشاردان؛ ونجد أحياناً في كتاباته الوقاحة ذاتها عندما يعجب بمكر الأمراء. ومن المؤكّد أن مذكراته (١٤٨٩-١٤٩٨) و «أخبار دوقات بورغويني» لشاتلان ذات أهمية رئيسة. وفي الكتاب نصف التاريخي ونصف الروائي: «مشاهير الغول» و «فرائد طروادة» ١٥١١، حاول «جان لومير» أن يبرهن على الوحدة الأساسية لجميع السلالات الأوروبية الكبرى التي تعود إلى سَلَفٍ واحد.

أوحى الاستيلاء على القسطنطية إلى الكثير من المؤلفين الرسميين اليونانيين برواية هذا الحدث الرئيسي في تاريخ أوروبا. فكتب «جان دوكا» (١٤٠٠-١٤٧٠) تاريخ بيزنطة من ١٣٤١إلى ١٤٦٢، حتى سقوط «ليسبوس». وبرأيه أن سقوط الامبراطورية البيزنطية يقود في الوقت نفسه إلى إفلاس الأفكار الدينية التي ضمنتْ وأكّدت عظمتها. إن مجد الامبراطورية وكذلك سقوطها يكونّان أيضاً موضوع «الوقائع التاريخية» لجورج سفرانزيس (١٤٠١-١٤٧٧).

إن الاستيلاء على القسطنطية يُيسِّر في اليونان ولادة «البكائيات التاريخية». وهي في الغالب قصائد مغفلة كل بيتٍ فيها من خمسة عشر مقطعاً دون قافية. وقد وصف «ايمانويل جيورجيلاس» من رودس الطاعون الذي فتَك

بوطَنِهِ في ١٤٩٨ في أخبار منظومة شعراً. وفي قبرص كتب «جورج بوسترنيوس» باللهجة المحكيّة أخباراً روى فيها الأحداث السياسية والاجتماعيّة في سنوات ١٤٥٦-١٤٨٩ متابعاً على نحوٍ ما عملَ «ليونيتوس ماشيراس».

أحدثَ اكتشافُ العالم الجديد تأثيراً هاماً في النتاج التاريخي الإسباني، وبين المؤلفين الذين اشتغلوا حول أمريكا الجنوبية الأسقف الدومينيكاني «بارتولومي دي لاس كازاس» (١٤٧٤-١٥٦٦) الذي امتاز «بتاريخ بلاد الهنود» المنشور في ١٨٧٥ فقط و «برواية موجزة لتدمير بلاد الهنود» ١٥٤٢. وهو فيها يتولى الدفاع عن الشعب المحلي وينتقد وحشيّة المحتلين الأوروبيين حيال الرجل المتوحش. ويشكّل التوسّعُ البرتغالي الشغلَ الشاغل للمؤرخ «جوادي باروس». وبالرغم من مشروعه الطموح إلى تدوين وصفٍ منهجي لجميع الاكتشافات والفتوحات البرتغالية، في أوروبا وآسيا وأفريقيا وأمريكا، وصفٍ مصحوب ببياناتٍ جغرافية واقتصادية لهذه القارات الأربع، إلا أنه لم يترك سوى السنوات العشر الأولى ١٥٥٢-١٥٦٣.

النتاج التاريخي الروسي امتدادٌ لتقاليد العصر الوسيط، لكنه ينمّ على التطور السياسي الذي أدّى إلى توحيد جميع البلاد الروسيّة حول ملوك موسكو. وتأكّد وجودُ مجموعات تاريخية روسية مختارة منذ ١٤٧٢؛ وهي تتميّز برواية متحيّزة للأحداث الجديدة وتشويه للتاريخ الأقدم.

في أثناء هذه المدّة، اغتنت مجموعة الوقائع التاريخية التشكيلية، فضلاً عن ترجمة أخبار بيكولوميني التاريخية ١٥١٠، بمجموعتي الأخبار ذات المنظور الأوتراكي وبالأخبار التشيكية للكاثوليكي الكهنوتي «فاكلاف هاجيك ليبوكان» (مات في ١٥٥٣)، التي طُبعت عدة مرات بدءاً من ١٥٤١، وحتى بالألمانية ثلاث مرات. القيمة الأساسية لهذه الأخبار- الشعبيّة جداً- تكمن في روايتها الفنيّة الملونة والجذّابة وباللهجة الوطنية بصدقٍ. وبعضُ فصول «الأخبار الهنغارية» (١٥٧٥) «لغاسبار هلتاي» (١٥١٠-١٥٧٤)، وهي

اقتباس للعمل الذي كتبه باللاتينية «انطونيو بونفيني»، وهو إيطالي أقام في إيطاليا في القرن الخامس عشر، تُعدّ القصصَ الأولى في الأدب الهنغاري.

وفي بلغاريا ألّفَ «فلاديسلاف النحوي» في النصف الثاني من القرن الخامس عشر مجموعات تاريخية جمعها من المواعظ ومن حياة القديسين ومن المؤلّفين البلغار والبيزنطيين، مصحوبةً بملاحظاتٍ ذات طابع تاريخي مثيرة للاهتمام.

ومهما تكن كبيرةً وحدةُ جمهورية الآداب فإن تحرّر اللغات المحلية إزاء اللاتينية ساعد على تطوّر السمات الخاصة بالثقافات القومية.

ظاهرتان فريدتان

إلى جانب التيارات الأدبية المنتشرة انتشاراً واسعاً في أوروبا بأسرها، طوّرتْ هولندا وإسبانيا مُقاربتين أصيلتين للأدب: جمعيات البلاغة الإيرلندية، وفي ميدانٍ آخر مجموعة القصائد الإسبانية الملحمية، وهما- غرف البلاغة ومجموعة القصائد- تبدوان كظاهرتين أدبيتين فريدتين.

جمعيات (غُرف) البلاغة[1]

إن مصطلح Rederijker باللغة النيرلندية اشتقاق شعبي من كلمة Rhetorjeker (Rhetoriqueur)[2] ومنذ حوالي ١٤٠٠، وُجدت غرف البلاغة. وهي تجمّعات للشعراء الذين حددوا وجهة الحياة الأدبية في هولندا، بدءاً من ١٤٣٠ حتى النصف الثاني من القرن الخامس عشر، عندما أحدثتْ النهضة تأثيرها في تلك البلاد. وقد اتسعتْ هذه الغرف بدءاً من الجنوب الغربي، أولاً في الفلاندر وفي «برابانت»، ثم في «زيلندا»، ومن بعدها في هولندا. ويرى بعضُ المؤلفين أن أصل «الغرف» يعود إلى الأخويات التي ساعدت رجال

---

(١) الغرف هنا بمعنى الجمعيات.- المترجم

(٢) أي الشاعر الفصيح لطالب البلاغة آنذاك والعضو في تلك الغرف وقد دُعي هنا «البلاغي».

الدين في تظاهرات المسرح الديني أو الطواف الديني. وربما اختلطت «بخدّام الكنيسة وأُلافها» لجانٌ مسرحية، وحَمَلَةُ الكربينات. ومن الممكن أن جمعيات الكرنفال لعبتْ فيها دوراً ما، وقد يُظَنّ أن للجمعيات الأدبية في فرنسا الشمالية تأثيراً محتملاً. وشيئاً فشيئاً اعترفت السلطاتُ المدنية بهذه الغرف. فالعميد ومجلسه يؤلفون الرئاسة؛ و «الوسيط» يدرّب على تأليف الأشعار؛ والأمير هو حامي «الأحمق» أو «المهرّج»، وهو الذي يمدّ بالمعونة المالية هذا المهرج الذي يؤدي خدمة في الفصول الهزلية خلال الاحتفالات. وهناك «شعار» و«رمز» يحمله الخدمُ على ثيابهم في أثناء الطواف والمواكب ويُنْتَخَب الأعضاءُ بحسب المواهب الأدبية والميزات أو الانتماء إلى طبقةٍ اجتماعية.

قدّر البلاغيون التقنيات الشعرية المعقّدة. وزاحمتْ تقنيةُ الإنشاد المُطرب لديهم الحياةَ الموسيقية ذاتها. وقد انجذبوا نحو الموشحات الحواريّة التي تتعلّق بتصدّر القيم ووجهات النظر الدينية والاجتماعية واللغة فيها ليست وسيلةً للتواصل فحسب، لكنها تَسْمح أيضاً بإبداع أعمال فنيّة. وقد وُضِعتْ البلاغةُ، ابنةُ الروح القدس، بمنأى عن الشعب الفظ وعن الشعراء الرديئين. وهكذا نشأت في غرف البلاغة أشكالٌ شعرية شتى مثلا اللازمة، والموشّح، والتطريز أي المقطوعة التي لو أخذنا الحرف الأول من كل بيت فيها عثرنا على الكلمة التي هي موضوع القصيدة، والمقطوعة التي تؤرّخ للحديث بحساب الجُمّل، والمقطوعة التي يظل معناها ثابتاً إذا قُرِئت معكوسةً، والمقطوعة المرتجلة الخ... ووفّر «ماتهيجس كاستيلين» في ١٥٤٨ كتاباً موجزاً للذين يتعاطون هذا الفنّ المتصنّع «فنّ البلاغة».

ترك البلاغيّون أثراً عميقاً في المسرح النيرلندي وكان إنتاجهم غزيراً. وأعظم روائعهم الأدبية: «كل إنسان»، و «ماريت ونيميغ». وقد عرف هذا المسرح عدة أنواع من قبل تمثيليات التلهّي، وتمثيليات المائدة، وتمثيليات حول القديسين؛ وتمثيليات تاريخية وأخلاقية، وتمثيليات الأسرار والمعجزات، والدراما البرجوازية.

ونظّم البلاغيون مسابقات مسرحية وشعرية شاركت فيها هيئاتٌ مختلفة من «برابانت»، ومثل هذه التظاهرات نُظِّمت خارج «برابانت»، لكن أفكار الإصلاح الديني لم يطل بها الأمر حتى استُحضرت فيها، كما جرى مثلاً في ١٥٣٩ في غاند. ومنذئذٍ روقبت الغرفُ مراقبةً أشدَّ صرامة، ومُنعتْ بعضُ الأعمال. وقد سقط عدةٌ شهداء في أوساط البلاغيين إبان التمرّد على إسبانيا. وكتَبَ هؤلاء عدة أناشيد «أناشيد الصعاليك». وخلال سنوات التمرد، لجأ عددٌ من بلاغيّي الجنوب إلى الشمال حيث أسّسوا غرفَهم الخاصة إلى جانب الغرف التي كانت موجودة من قبل، ولا سيّما في أمستردام و «ليد». وأصبح لامستردام غرفتان: «هوفت» و «بريديرو» ترافقتا مع الغرف القديمة «دي ايغلانتييه»، و«فونديل» من جهتها ترافقت مع مهاجري «هيت ويت إلى فونديل». وفي ١٦١٧، ترك «صموئيل كوستر» غرفة «دي ايغلانتييه» التي اضطربت بسبب النزاعات الداخلية منذ ١٦١٥، وأسّست م' «هوفت وبريديرو» أولَ أكاديمية نيرلندية، وهي علامة مبُشّرة بعهد جديد.

فقدتْ غرفُ البلاغة موقعها المهيمن في الشمال، مع أنها تابعتْ نشاطها حتى القرن الثامن عشر. وفي هولندا الجنوبية، استأنفت الغرفُ انطلاقتها الجديدة في النصف الثاني من القرن السابع عشر.

القصائد الإسبانية الملحميّة

ظهرتْ في إسبانيا، في بداية القرن الخامس عشر، قصائد شعريةٌ جديدة كونّتْ أحد أخصب الفنون في الأدب الإسباني. وسُمِّيت هذه القصائد القصائد الملحميّة، ولبيان أصولها، ظُنّ أولاً أنها أقدمُ تجلٍّ للشعر القشتالي؛ فتكون قصائد القرن الخامس التي تُوصف بأنها قديمة في أصل الأناشيد البطولية التي ليست سوى جَمْعٍ للقصائد حول شخصية واحدة أو موضوع واحد. أما اليوم فيؤكدَ الباحثون، على العكس، أن الإبداعات الشعرية الأولى كانت أناشيد بطولية منقولة شفهيّاً؛ ومع غروب الفنّ الملحمي وظهور النصوص الغنائية

و «بلانتان»، روائع أدبية أصبحت في متناول جمهورٍ أوسع. ويكفي أن يحصل الإنسانُ على كتاب لتذوّق متعةِ لقاءِ شخصياتٍ صارخة الألوان مثل «رولان» أو «اريوست»، وأن يعرف شخصياتٍ فظّة شرسةً جديدة مثل «غاراغنتيا» لرابليه، وسيلستين «لروجاس». الناشر وصاحب المكتبة هو، في الوقت نفسه، الطابع الذي يشارك أيضاً في الجدل اللاهوتي الذي يُسائل الكنيسة. وبدون المطبعة، ما الصدى الذي سيكون لأطروحات «لوثر» أو «إيراسم»؟ وأيّ صدىً سيكون لكبار الرحّالة، في عصر مراكب كريستوف كولومبس؟

* * *

حكاية الرحلات

«أين أذهب؟ أين عسانا نتمنّى أن نذهب في الشتاء؟
إني أذهب لملاقاة الربيع، لملاقاة الشمس... إنها
تتوهج في عينيّ عبر سراب الشرق الملوّن.»

(جيرار دي نيرفال. رحلةً إلى الشرق)

إن كان هناك فنٌّ أدبي لا تمكن الإحاطةُ به فهو حقّاً حكاية الرحلات. الشعر والنثر كلاهما صالحٌ له؛ الغاية العلميّة لعالِمِ الجغرافيا، وعالِمِ النبات والآثار أو السلالات؛ قصدُ المكتشف أو المبشّر، البحث الذاتي الحميم أو الصوفي، قلّما يهمّه ذلك: إنه يرحب دون تحرّج بكل شكلٍ من أشكال الخطاب، وهو تارةً يَحمل توقيع الأقلام الأكثر هيبةً - مونتيني أو غوته؛ وتارةً أخرى يقبَل الحكايات الخرقاء لكتّاب المناسبة المغمورين. ومهما يقال عن أن غايته الارتزاق وأنه فنّ أدبي ثانوي، وأنه يُعدّ نسيجاً من الأكاذيب والخرافات، إلا أنه يحظى بخطوة الجمهور إذ اخترق العصورَ يحميه دون شك «هرمس» إله المسافرين وقاطعي الطرق.

تمهيـــد

مَنْ شاء أن يروي ولادة حكاية الرحلات عليه أن يلتفت إلى العصور القديمة. وليس مؤكّداً أن بالإمكان نسبة رائد هذا الفن إلى هيرودوت الذي غامر بحدود بحثه حتى «آراكس» و «الهندوس»، حتى إن رسم الأصول الوصفية التي سينتفع بها، بين غيرها من الأصول، جغرافيّو النهضة.

ومنذ القرن الثالث عشر، توجّهت أوروبا بكل نظراتها نحو الشرق، وحمل الرحّالةُ من الشرق حكايات تبرز منها الدهشةُ كما تَبْرز العجيب. وهكذا فإن

الفرنسيسكاني الإيطالي «جان دي بلان كاربان» الذي أرسله «إينوسان» الرابع إلى «الخان» الأعظم بين ١٢٤٣و١٢٤٦ يُثبت الانطباعات والأوصاف لـ «باتو» و«كاراكوروم». وبعد ذلك بوقتٍ قليل، (١٢٥٢-١٢٥٤) أكدّ الفلاماندي «غيوم دي بروك» مبعوث «سان لويس» أحاديثه عن منغوليا؛ وغامر «مونتيكو رفينو»، ثم «ماركو بولو» حتى الصين. وأملى «ماركو بولو»، وهو تاجرٌ من البندقية، لدى عودته من رحلته «كتاب العجائب» ١٢٩٨ الذي أدهش الجمهور في عصره بغرائبه: ومع ذلك، اعترف ماركو بولو أنه لم يكشف النقاب عن نصف ما رآه في بلاد الخان الأعظم! وسوف تُستَكْمَل معلوماتُه في «بيان الرحلة» للراهب «أودوريك دي بور دمون» الذي دونّه بعد عودته من رحلة طويلة قام بها في المقاطعات الشرقية: تاتاري، والهند وسومطرة، وبورينو والصين والتيبت (١٣١٤-١٣٣٠) وتأثير هذه الكتب نسبيٌّ تماماً إذا ما قارنّاه بالنجاح الذي لم يُسْبقَ إليه «لرحلات» الطبيب الإنجليزي «جان دي مندفيل» – الذي يُعتَقَد اليوم أنه جغرافي مكتبيّ – المدونّة في ١٣٥٦أو١٣٥٧، والتي سارت عبر أوروبا كلها المخطوطاتُ المترجمة إلى لغات شتّى. ولا شك أن هذه الخلاصة الجغرافية التي تستحضر في الوقت نفسه الأرض المقدّسة والصين قد خلبتْ الألبابَ بطابعها الخرافي وبالسمات العجيبة التي يَنْسبها إلى الأمم البعيدة. أما منظور «أفا ناسيج نيكيتين»، تاجر «تفير»، الذي سافر إلى القوقاز في عهد الأمير ميخائيل بوريسوفيك (١٤٦٢-١٤٨٥) والذي ذهب طلباً للثروة في فارس والهند، فهو مختلفٌ جدًّا. إنه يروي في «بيان رحلته» ملاحظات حول عبادات الشعوب التي التقاها بفضول لا يخلو من التعاطف.

إن مصير هؤلاء المكتشفين قبل الاكتشافات الحقيقية مجتازين طرق الشرق بحثاً عن الثروات الجديدة أو من أجل مجد الله يظل مصيراً استثنائياً. وبالمقابل، فمنذ العصور المسيحية القديمة وطوال العصر الوسيط، أخذ جمهورُ الحجّاج والمتدينين والتجار يَرْوون، بحسب مخطّط لا يتغيّر، المراحلَ والمحن خلال الرحلة المقدّسة إلى «كومبوستيل» أو القدس.

عوالم جديدة وحكايات جديدة

مع النهضة، بدأ عهدٌ جديد بالنسبة إلى حكاية الرحلات: لقد اتّسع العالمُ منذ منتصف القرن الخامس عشر، عندما أمعن البرتغاليون في مسيرهم نحو الجنوب، متجاوزين رأس «بوجادور» (١٤٣٤)-الذي تمتدّ وراءه المنطقة الحارة غير المسكونة التي وصفتها جغرافياً بطليموس- ثم رأس أفريقيا ١٤٩٧. وإلى الغرب أيضاً تراجعتْ حدودُ العالم المعروف، عندما اصطدم كريستوف كولومبس الجنوي بالأراضي الأمريكية ١٤٩٢ وفتح الطريق نحو «القسم الرابع من العالم»، وذلك خلال البعثة التي أوصى بها ملك إسبانيا لإيجاد طريقٍ بحرية نحو الهند.

ومنذئذٍ، اتخذت الرحلةُ إلى ما وراء البحار أبعاداً جديدة: المعرفة والاحتلال والهداية. وها هو ذا حلمُ أوروبا الواثقة من نفسها ومن قيمها والتي تقتحم العالم وتُقيم امبراطوريتها لقرون طويلة. ولقد كانت حكاية الرحلات شاهداً وخادماً لهذه المطامح. ويختصر مدحُ الملاحة، في الخطاب الأنسي، هذه الآمال، باسم رؤية مسيحية للتاريخ ولذلك أمكن للجغرافي والرحّالة الفرنسي «نيكولاي» (١٥١٧-١٥٨٣) أن يكتب:

«كوّن اللهُ الخالقُ الإنسانَ وثبّته على شكله، سيّداً ومالكاً لجميع الأراضي والبحار وما فيها، وأعطاه غريزة إرادة معرفة ملكه الزمني حتى الغايات الأخيرة.. حتى هذه الغاية وهي أنه بمثل هذه الرحلات والاتصالات تتأنّس جميعُ أمم العالم ويألف بعضُها بعضاً، فيجتثّ بعضُهم من بعض الرذائل البربرية ويُعلِّم بعضُهم بعضاً الدينَ الحقَّ.. وتتواصل، ويوزّع بعضُهم على بعض بالتجارة المتبادلة وبالتبادل المجّاني خيراتهم الخاصة، بحيث تبدو كلُّ أرض حاملةً لكل شيء... وهكذا فبمثْل رمزية الارتحال يغدو العالم الأرضي الشامل أخيراً مدينةً مشتركة بين الناس، بل يغدو بيتاً ربُّ العائلة فيه هو الله وابنه البكر يسوع المسيح.»

من المتوقع إذن أن تتّم كتابةُ حكاية الرحلة حينئذٍ على إيقاع الاكتشافات. إن كاتبها خاضعٌ لقرّائها الأوائل- الكبار الذي أوصوا بهذه البعثات البعيدة- إنه يَهْمس أولاً بالاستعلام الجغرافي والاستراتيجي فهو يَسْبر إمكانات الاحتلال أو التجارة، لدى مرأى الأراضي الجديدة أو العادات والتقاليد المحليّة، وهو يمّهد صعوبات الطريق حين يقدّم المعالم والعناصر الخرائطية. وتلك حال الرسالة الشهيرة المتعلقّة برحلة «بيدرو الفاريز كابرال» (١٥٠٠-١٥٠٢) التي تبرز بين المجموعة الغزيرة للأدبيّات الجغرافية البرتغالية حيث نستطيع أن نعزل الأخبار التاريخية، ويوميات السفينة، والمُرشد الملاحي وأوصاف الأراضي الجديدة. وهذه السمات تميّز أيضاً رسائل كريستوف كولومبس أو مَرْويّات «أمريكو ميسبوتشي» المعروفة بعنوان: «رسائل حول الجزر المكتشفة حديثاً».... المنشورة في ١٥٠٥ والمزيّنة ببعض الصور المحفورة في الخشب، وأيضاً المرويّات التي أرسلها فيما بعد الفرنسيُّ «جاك كارتييه» إلى فرانسوا الأول ولا سيما في «الحكاية الموجزة» ١٥٤٥ حيث يجعل «المالويني» من كندا أرضاً غنيةً بالآمال غنى أراضي البيرو.

لا شك أن ملوك إسبانيا قد شعروا بالرهانات الأمريكية فأمروا أن يُروى بدقة تقدّم الغزاة الإسبان في القارة الجديدة. ولذلك كلِّف شهودُ العيان بأن يحدّدوا كتابيّاً مراحلَ هذا الغزو. وما من غزوة لم يكن لها سكرتيرها: «كورونادو» للمقاطعات الأمريكية الشمالية، «برنار دياز ديل كاستيلو» و«هرنان كورتيزر» للمكسيك، الفارادو في أمريكا الوسطى، «جيمينيزدي كيسادا»، في كولومبيا، «سيزادي ليون» في البيرو، «فالديفيا» في تشيلي، «فيديرمان» في فنزويلا. وتكتسي «الأخبار» مميزاتها الخاصة، المحسوسة بصورة خاصة، مثلاً في: «التاريخ الحقيقي لفتّح إسبانيا الجديدة» لبرنار دياز ديل كاستيلو» (١٥٠٠-١٥٨١) وهذا التاريخ دُوِّن بعد عدة سنوات من العودة إلى أوروبا، وهو قلما يهتم بالتفاصيل الجغرافيّة، لكنه مطبوع بطابع الحماسة

الوطنية والورع الذي يَنْسب إلى الله الانتصارات، وهو يَمْزج الدوافع الفروسيّة بوصف الوقائع. وبالفعل فإن إسبانيا التي تعزّزت بتاريخٍ هيمنتْ عليه روح الغزو، تستعيد في الأناشيد البطولية الأمريكية المُثُل العليا التي كانت مُثّلها طوال العصر الوسيط؛ إنها تُلاحق منذئذٍ غيرَ المؤمنين على ضفاف العالم الجديد. ويصرّح «فرانسيسكو لوبيزدي غومارا»:

«عندما انتهى احتلالُ العرب الذي دام أكثر من ثمانمئة

عام، بدأ احتلال الهنود لكي يُكافح الإسبان دائماً غيرَ

المؤمنين».

كان لا بدّ من انتظار النصف الثاني من القرن السادس عشر كي تصبح حكايةُ الرحلات سنداً للواقع الغريب جدّاً ولما هو خياليٌّ روائي. وهكذا فإن «فرائد فرنسا القطبية الجنوبية» ١٥٥٧ «لأندريه تيفيت»، أو «قصة رحلة إلى أرض البرازيل» ١٥٧٨ «لجان دي ليفي» (التي عدّها ليفي ستروس كتاباً نموذجيّاً لعالم السلالات)، يقدّمان للقارئ المتطلّع إلى المعرفة لوحةً دقيقة لعادات وأخلاق أكَلَة لحوم البشر من «التوبيتانمبا»، في حين أن الصورة المحفورة تُري بالعين صورة الشعوب البـدائية الذين لم يحصلوا بعد على لقب المتوحشين الطيبين. ثم إن نصّ «الرحلات» ١٦١٤ «لفرناندو مذيس بنتو» وهو رائعة الأدب البرتغالي الذي يقود القارئ إلى الهند الشرقية والصين، على طريق تقلّبات الحوادث المتعدّدة - الهجمات والقراصنة والعواصف- يُحوّل رواية الرحلة إلى حكاية المغامرات. وهذا المَعين سوف يُستغَل دائماً، وبخاصةٍ في حكايات الغَرَق التي حظيتْ بشيءٍ من النجاح منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر وبلغتْ ذروتها مع مجموعة «برناردو غوميز دي بريو» المعروفة بعنوان «رقصة مأساوية بحرية» المنشورة في (١٧٣٥-١٧٣٦).

قائمة جَرْدٍ مدروس للأرض

ما من شكٍ أن النهضة قد أحسّت بتطوّر الرحلات إلى ما وراء البحار على أنها ظاهرةٌ تغيّر مصيرَ أوروبا الغربية وتفتح آفاقاً جديدة لكل أمة.

إن مجموعات الرحلات التي ازدهرت آنذاك تُثْبِت ذلك بما يكفي: فهذه المجلّدات الثقيلة تحاول امتلاكاً رمزيّاً للعالم، وهي تَسْعى إلى جَمْع تمام المعرفة الجغرافية، وأن تقدّم عَبْر حكايات المسافرين الآتين من جميع أنحاء أوروبا، قائمةَ جردٍ مدروس للمناطق المتفرّقة على وجه البسيطة. وهكذا اجتهد ابنُ البندقية «راموزيو» (١٤٨٥-١٥٥٧) الذي صدر كتابُه «الرحلات البحرية» بين ١٥٥٠-١٥٥٩ في البرهنة على نصيب الإيطاليين في مغامرة الرحلات الطويلة الأمد، ويأمل أن يُقنعهم بالانطلاق إلى البحث عن الثروات الأمريكية، وكذلك «ريشار هاكلويت» (١٥٥١-١٦١٦) الذي تألّق ما كتبه في «الملاحة الرئيسية رحلات الأمة الإنجليزية واكتشافاتها» والتي نُشرت في (١٥٨٩-١٥٩٠)، بغنى المعلومات المقدّمة للجمهور، وقد قَصَد أن يُظهر كيف أن إنجلترا يمكنها، بفضل العالم الجديد، أن تحصل على استقلالها الاقتصادي الحقيقي.

هذه المجموعة، وهي نشيدُ الأمم التي تكتشف في ذاتها بعداً جديداً كلما وُسِّعتْ حدود العالم المعروف، هي أيضاً المرآة التي ينعكس فيها ضَرْبٌ من الوعي الأوروبي حيال الاكتشافات. وهكذا فإن «الرحلات العظمى» المطبوع في «فرانكفورت» على يد أسرة «دي براي» بين (١٥٩٠-١٦٣٤) تجمع في مجموعة مصوّرة بمئات الصور أخبار تدمير البلدان الأميركية على أيدي الغزاة الإسبان وتصوير الشعوب وراء المحيطات. ولذلك يمكننا أن نفهم لماذا تنبعث من هذه «اللوحات..» الكآبةُ: فالموت ماثلٌ فيها، ونحن على علمٍ تامٍ بذلك، ويبدو أن أسرة «دي براي» قد عرفت ذلك: إن هذه الصور التي هي نوعٌ من النشيد الجنائزي على شرف الهندي الميت لتثبّت للأجيال الصورَ الشرسة والوحشية (م. دوشيه).

من الرحلة المعَممة

إلى الحكاية المستحيلة

احتفظت حكايةُ الرحلات بما رُصِدَتْ له، كناقلة ممتازة للمعلومات حول المناطق الغريبة. وظلت حتى القرن الثامن عشر الأداة الأولى للعلم الجغرافي وخادمة الأمم التي ستمضي إلى ما وراء المحيطات لتبحث عن مصادر الإثراء؛ وكان لا بدَّ من انتظار «ولهلم فون همبولد» والمجلدات الثلاثين عن رحلته إلى مناطق الاعتدال. (١٨٠٧-١٨٣٤) لكي يختتم، وربما نهائيًا، عَهْدَ الروايات التي كانت تهدف إلى زيادة المعرفة. بيد أن حكايةَ الرحلات تحظى بإقبال جمهور تولَّعَ بما هو غريبٌ مجلوب. وقد كونت قطاعاً هامّاً لبيع الكتب، سواء أكان المقصود «الرحلات الجديدة» للبارون «لاهونتان» ١٧٠٣ في أمريكا الشماليّة، و«رحلة الموسكوفي إلى فارس وبلاد الهند الغربية» لـ«كورنيليس دي بروان» ١٧١٨، أم روايات «جيمس كوك» التي نُشرت بدءاً من ١٧٧٢. وتَشْهد مجموعات مثل «تاريخ الرحلات العام» للأب «بريفو» (١٧٤٦-١٧٥٩) بنجاح هذا الفنّ. ويَسْعى القارئُ في «رحلة حول العالم» إلى الاستعلام عن البلاد البعيدة بمقدار ما يَسْعى إلى الحلم بالشواطئ المُشمسة حيث «الهواءُ الذي نتنفّسه والأغاني والرقص الذي ترافقه دائماً أوضاعٌ شهوانية خليعةٌ، كل ذلك يذكّر كلَّ لحظة بحلاوة الحب، كل شيء يصرخ بالاستسلام له».

الانتشار الأدبي للرحلات الكبرى لا يجري دون ظاهرة أخرى تنمو في العصر الرومانسي؛ عندما أطلق الإنجليز بِدْعةَ «الجولة الكبرى» في أوروبا

القارية: «السفرُ يُمثل مَهْرباً من ألم العيش». فخلال عشرين أو ثلاثين شهراً يطوف المرءُ فرنسا وألمانيا وسويسرا وإيطاليا وإسبانيا، وأحياناً اليونان. وما من كاتبٍ لا يحمل نتاجَ حصاده: ثاكري، شيلي، غوته، هوغو، تيوفيل غوتييه أو ستندال أيضاً. لكنْ، لأن العالم أخذ يضيق، أمكن أن يُصرّح «والبول»:

'كلما أمعنتُ في السفر تناقصتْ دهشتي؛ تكفي بضعةُ أيامٍ لنتعوّد مكاناً أو عادةً مجهولة؛ والناس متشابهون جدّاً عَبْر العالم بحيث يشقُّ علينا أن نشهد تغيراً ما.'

ومع ذلك، لم يكفّ الشرقُ عن إرسال مفاتنه للنفوس المأخوذة بالمطلق. و «رحلة إلى الشرق» لجيرار دي نرفال (١٨٤٨-١٨٥٠) هي شعار كاملٌ للبحث العرفاني الذي يقود الفرد إلى كشف النقاب عن سرّ أصوله. ومشهدُ العالم ليس سوى ذريعة للسعي الداخلي. وعالم الأنا المترامي الأطراف يُعزّي عن حدود العالم الضيقّة.

ولذلك فليس من باب المصادفة إذا كان عالم السلالات «ليفي شتراوس» يُثْبِتُ هذه الكلمات في بداية «مدارات حزينة» ١٩٥٥.

«إني أكره الرحلات والمكتشفين. وهأنذا أستعدّ لرواية رحلاتي. لكن كم لزمني من الوقت لأعْزم على ذلك! لقد مرّت خمس عشرة سنَة منذ أن تركتُ البرازيل، وخلال هذه الأعوام جميعاً، طالما أزمعتُ على الشروع بالكتابة؛ وفي كل مرة، كان يمنعني نوعٌ من الخجل والاشمئزاز. ولمَ لا؟ هل ينبغي أن أقصّ بدقة مثل تفاصيل الحوادث التافهة تلك؟

إن هزيمة هذا الفن تعود دون شك إلى انغلاق الآفاق. لقد حلّ محل حكاية الرحلة حكاية المأثرة أو الرحلة القياسيّة، ذلك وكأن ما يلزم اليوم هو إعادة خلق فضاء المكان».

مكيافيلي

في رسالة مشهورة كتبها «نيكولو مكيافيلي» (١٤٦٩-١٥٢٧) إلى صديقه فرانسيسكو فيتوري في كانون الأول ١٥١٣، وصف الحياة التي أُجْبِر على معاناتها وهو حانقٌ متعذبٌ، في ريف فلورنسا، لقد قضى أيامه في هذا الريف، يمارس مشاغل مُذِلّة، ويلهو مع أناسٍ عاديين، لكنه كان يعتزل الناس في أمسياته، ويرتدي ثيابه الرسمية، ويحاور حواراً مثالياً كتّاب العصر الكلاسيكي وشخصياته. وأصبح سكرتير جمهورية فلورنسا خلال خمسة عشر عاماً وكُلِّف مُهمّات تباعاً لدى الدوق «قيصر برجيا»، وملك فرنسا لويس الثاني عشر والامبراطور مكسيميليان، فأرهف روحَ الملاحظة فيه بحيث كتب رسائل حول «الأشياء» في ألمانيا وفرنسا، وحول الوسائل التي يستخدمها الدوق لتغييب خصومه.

«الأمير» نظرية الدولة

في هذه المرحلة، كَتِبَ «الأمير» ١٥٣٢، وهو بحثٌ يَستحضر فيه «تجربته الطويلة حول الأشياء الحديثة »، و «الأمثولة المستمرّة لما هو قديم». وإلى هذا الكتاب يعود تأثير مكيافيلي الخارق للعادة في الجدل الإيديولوجي في أوروبا واستمرار موضوعاته المفتاحيّة: وقبل كل شيء، تحليل الواقع السياسي الإيطالي، الذي يتميّز بضعف المقاطعات الإقطاعية في مواجهة الدولتين العالميتين - فرنسا - إسبانيا - اللتين تتنازعان على سيادة شبه القارة؛ وقاده ذلك إلى تخيّل أمير وميليشيات غير مرتزقة، قادرة على تحرير إيطاليا من «البربر»، بظهور دولة مركزية جنوبية؛ ثم تحديد الطرائق لتأسيس الدولة وصيانتها.

العلم السياسي

كيف يستطيع الأمير أن يَبْنِي الدولةَ ويحافظ عليها؟ هل ينبغي أن يُحبِّب الناس به أو أن يُرهبهم؟ هل ينبغي له أن يحافظ على الإيمان، و«يحيا مع الكمال»، أو هل يجوز له أن يَنْتهِك مبادئ الأخلاق؟ يجيب ميكافيلي أن على الأمير أن يفعل الخير لكن عليه أن يَدْخل في الشر «إن كان ضرورياً»، وينبغي له أن يكون محتالاً كالثعلب، قوياً كالأسد، وأن يُحبِّب الناس به (إن أمكن ذلك) وأن يُرهبهم (إن كان لا بدّ من ذلك) ويعدّ ميكافيلي هذه المعايير قواعد عامة، لكن دون أن يُجازف مع ذلك بهذه الصيغة «الغاية تبرّر الوسائل» التي نُسِبتْ إليه خطأً. وهذه الجملة التي لم يكتبْها، هي في الواقع تزويرٌ لفكره، من حيث أن تبرير الوسائل (السياسية) بغايةٍ (أخلاقية) يُقيم بين السياسة والأخلاق علاقةً قد حطّمها المفكّر الإيطالي ليكتشف استقلال العمل السياسي.

الميكافيلية

أُوِّل فِكرهُ تأويلاً سيئاً، وفي ١٥٥٩، مُنِعتْ أعمالهُ. وقد بدأ الهجوم الكاثوليكي عليه منذ ١٥٣٥، مع كتيِّبٍ للكردينال الإنجليزي ريغينا لدبول واتّهامٍ بالكفر. وفي فرنسا، في ١٥٧٣، نُدِّد بميكافيلية المستشارين الإيطاليين لدى شارل التاسع.

الهجوم السياسي، الكاثوليكي أو البروتستانتي يُنحي باللائمة حينئذٍ على ميكافيلي، وأصبحت لفظةُ ميكافيلية مرادفةً للإلحاد والفجور. وفي الوقت نفسه برزَ تأويلٌ آخر لميكافيلي، خاطئٌ هو أيضاً، التأويل الديمقراطي وبموجبه يسعى ميكافيلي، بحجة تعزيز سلطة الأمير، أن يُظهر للشعب عنفه وشراسته.

إيـراسـم

IRASME

(١٤٦٧- ١٥٣٦)

«ينبغي ألاّ نحاول التصرف بعنفٍ أو بصَخَبٍ»
(إيراسم)

يُشير «إيراسم» في رسائله بصورتين إلى قطبيّ نشاطه الفكري: هناك من جهة المساكن المخضوضرة لربات الشعر، ومن جهة أخرى دَغَل اللاهوتيين الشائك. وذلك يتوافق مع اللقبين اللذين أسبغهما على نفسه: الشاعر، أي الأنسي، في شبابه؛ واللاهوتي بدءاً من إقامته الأولى في إنجلترا (آخر ١٤٩٩). ويتوافق مع ذلك أيضاً مثالا حياته وجميع جهوده الفكرية: الآداب الكلاسيكية وامتداداتها الأنسية، والإيمان الصحيح والنقيّ عَبْر لاهوتٍ متحررٍ من طرائق التكويم المدرسية ومؤسَّس على معرفة مباشرة بالكتاب المقدّس.

الأنسي واللاهوتي

الحب العظيم لما هو جميلٌ ونقيٌ وصحيح يضمّ طرفيْ حياة هذا الباحث والكاتب. وذلك إرثٌ مباشر من الأنسيين الإيطاليين في القرن الثالث عشر والرابع عشر الذين مهما أمكن لإيراسم الطالب أن يقرأهم في «ديفنتر» بفضل الاختراع الكبير في زمن طفولته: المطبعة. إن بترارك، وليوناردو بروني،

وفالا، وفرنسيسكو فيليلفور وآخرين أنقذوا الأدبَ القديم، وجدّدوا دراسته، ونشروا رسالته، أرادوا أن يعيدوا المكانة والتقدير إلى الجمال الخالد للغة والأدب اللاتينيين الكلاسيكيين، وأن يعودوا إلى الينابيع الصافية للثقافة اللاتينية، وأن يطردوا البربريّة من عصرهم. يمكننا أن نقرأ ذلك كله في أعمال شبابه مثلاً في الحوار البارع الذي يُدعى: «ضد البربر» ١٤٩٤. لكن هذه الأفكار في الحقيقة ليست شيئاً سوى المبادئ الكبرى للبلاغة القديمة التي أُعيدت إليها مكانتها وتقديرها: المؤلِّفُ الجيد يكتب لغةً سليمةً؛ وهو يعبّر بوضوح، وهو يُلائم بين أسلوبه ومقتضيات الموضوع، وهو يُحسن تزيين نصه بدرايةٍ.

إن إيراسم، طوال حياته، ومنذ قصيدته الريفية التي قلّد بها «فرجيل»، حتى أكبر مؤلّف كتبه، بحثه في البلاغة المسيحية، أي فنّ الواعظ، قد وضع قلمه في خدمة هذه المبادئ، وأظهر، بفضل ميزة أسلوبه الرائعة، قيمتَها الخالدة، وكان لا بدّ أن يُكسبَه ذلك مدحَ أصحابه الأنسيين وحماستهم فحسب، وأن يُعرّضه أيضاً للنقد المعادي في الغالب؛ -نقد اللاهوتيين في الدرجة الأولى- الذي لا يشاركونه أفكارَ الأنسية والذي لا يرون سبباً لتغيير أسلوبهم أو لتبنّي طرائق علمية أخرى بدراسة اللغتين اليونانية والعبرية مثلاً.

الشاعر والناثر والمترجم

«إيراسم»، من حيث هو أَنَسي، خطيبٌ قبل كل شيء، أي ناشر. لكن يجب ألا ننسى مع ذلك أن بداياته بداياتُ شاعرٍ أَنَسيٍّ وأنه أسهم، فضلاً عن ذلك في الفن المسرحي، وهو ميدانٌ أساسي في النشاط الأدبي الأَنَسي. وإذا كان قد نشر عدداً كبيراً من المؤلّفات الأصلية، فهو أيضاً مترجمٌ رفيع المستوى، وترجم إلى اللاتينية - شأنُه شأن جميع الأنسيين الكبار بدءاً من ليوناردو بروني - مجموعةً مدهشةً من النصوص اليونانية: أوربيدوس،

لوسيان، بلونارك، غالينوس، ليبانيوس، بغضّ النظر عن الفقرات الشعرية والحكمية التي لا تُحصى، والتي نجدها منثورةً في «الأقوال المأثورة». فهو يحذو إذن حذو النموذج الإيطالي الذي أمكنه أن يعرفه في شبابه عَبْر قراءاته ومن خلال بعض الروّاد مثل «فريزون رودولف أغريكولا»، وفيما بعد الأمكنة التي ارتادها، في البندقية، وبولونيي، وروما. والحقّ أنه حافظ على مسافةٍ بينه وبين أولئك النماذج، ولا سيمّا في النصف الثاني من حياته. وهكذا فإن نزاعاً شهيراً وضعه في معارضة مدرسةٍ أسلوبيّةٍ أنسيةٍ من أصل إيطالي هي مدرسة الشيشرونيين أي الناثرين الذين ينظرون إلى شيشرون على أنه النموذج الوحيد المقبول في الأسلوب الأنسي الجيّد. وفي حواره «حول شيشرون» ١٥٢٨، يُسخِّف بطريقة لطيفة وفعّالةٍ معاً الحرصَ المفرطَ وغير المعقول على صفاء اللغة والأسلوب في هذه المدرسة. ومن المؤسف أن كثيراً من القراء استخلصوا من ذلك خطأً أن الأنسيّة والشيشرونية شيءٌ واحد؛ ولم يلاحظوا أن هذا الحوار، في بعض مقاطعه، وهو تصفية حساب مع بعض الأوساط الرومانيّة التي لم تكن تُعْجَب به إعجاباً كافياً، في رأيه. وفيما بعد صُدِّق إيراسم بغير دليل مع أن الوقائع التاريخية تبرهن على أنه معلمٌ بارع في الإعلام الخاطئ.

إن إيراسم، بصفته أنسيّاً حقّاً مشغوفٌ شغفاً عميقاً بالشعر الكلاسيكي: فرجيل: هوراس، أوفيد، جوفينال؛ حفظهم عن ظهر قلب وتذكّرهم وهو يعمل في مؤلفاته الورعة مثل شروحه على المزامير. وتعلّم؛ بعد أن أنفق الساعات الطوال في القراءة والتدريبات، على استعمال أكثر البحور تنوعّاً وتقدمّاً في الشعر القديم بيُسرٍ عظيم، واحتفظ طوال حياته بهذا الميل إلى النظم اللاتيني: وآخر مقطوعة نَعْرفها له كُتبتْ شعراً، في بال، قبل أسابيع قليلة من موته.

لم يصبح إيراسم شاعراً أنسيّاً كبيراً. وربما لم يكن يملك القريحةَ الشعرية الغنية التي كان يملكها معاصرهُ «جان سيغوند». والوسط الرهباني والكهنوتي الذي عاش فيه وارتبط في شمال أوروبا معادٍ غالباً للثقافة الأنسية.

وكان إيراسم، وهو ما يزال طالباً، يحلم بأن يكون دربُ حياته هو الشعر لكن أحد زملائه من الرهبان أنبأه أن الشعر بالنسبة إلى المسيحي مَضيّعةٌ للوقت، إلا إذا كانت الأبياتُ دينيةً. وذلك لا يشجِّع كثيراً شاباً له مطامح فنيّة! ولقد انساق، على نحوٍ ما، لهذا الوضع فنظمَ مثلاً قصيدةً طويلة ورعةً حول قيامة المسيح ونزوله إلى الجحيم ١٤٩٩. ولعل الجانب الشائق في هذه القصيدة هو تقليده نموذجاً إيطاليّاً هو «انتصار المسيح» «الماكاريوس موتيوس» ١٤٩٩. والواقع أنه لا بدّ من الإلحاح الدائم على هذه الخاصيّة في أدب الشمال الأنسي: وراء العديد من المؤلّفات لا يكمن نموذجٌ كلاسيكي فحسب وإنما يكمن أيضاً وبشكل أكثر مباشرة أحدُ السابقين الإيطاليين، ويُكتَم اسْمه في الأغلب.

وترجمة إيراسم لمأساتين من مآسي أوروبيد هما «هيكوبا وايفيجني في أوليس» (١٥٠٦) أتاحت له أن يصبح أحد أوائل روّاد إعادة اكتشاف المأساة اليونانية في الغرب. وهاتان الترجمتان تسجّلان لحظة حاسمةً في عودة أوروبيد (وفيما بعد سوفوكل واسخيل) إلى المسرح الأوروبي. وبالفعل ففي ١٥٠٦ أيضاً نشر إيطاليٌ هو «جيورجيو انسيلمي» «هيكوبا» لاتينية في «بارم». وهذه هي المرة الأولى منذ العصور القديمة يصبح فيه مسرحيٌ يونانيٌ في متناول جمهور أعرض، كون اللغة اليونانية كانت من نصيب بعض الباحثين النادرين. وبعد إيراسم وانسيلمي، تابع بعضُ الأنسيين عملَهم في الترجمة–وبين هؤلاء أسماء مشهورة مثل البروتستانتي الألماني «ميلانكتون» والشاعر الايكوسي «بوشانان».

المحاورات: الدعابة والسخرية

هدفُ المسرح المدرسي هو أن يعلم الطلاب التعبير باللاتينية وبيُسرٍ. ولإيراسم كتابٌ آخر يُتابع هذا الهدف نفسه، وقد استطاعت عبقريةُ المؤلِّف أن تجعل منه، بدلاً من كتاب مدرسي عادي، رائعةً من الروائع وكتاباً ما يزال

يقرؤه القارئ الحديث بشغفٍ وانتفاع، وعنوان الكتاب «المحاورات» ١٥١٨. وفي بداية المجموعة التي اغتنتْ على مرّ السنين بقطعٍ جديدة، عبارات أوّلية بسيطة للمبتدئين: التحية، الشكر، الخ. لكن الحوار لا يلبث أن يصبح أكثف فيبدأ المتحاورون باستحضار جميع أنواع المشكلات المعاصرة، وهي أحياناً مشكلاتٌ راهنةُ اليوم: يجري النقاشُ حول الدين والكنيسة والسياسة والحرب والسلم والأدب والحياة الاجتماعية والمرأة، وبكلمة واحدة حول جميع الجوانب الهامة والشائعة في الحياة الإنسانية. وإذا أضفنا أن هذه النصوص كتبها قلمٌ رشيق، بأسلوب غنيٍّ، حيٍّ وليس مدرسيّاً أمكن أن نَفْهم أنَّ الطلاب الذين تعلّموا لاتينيتهم بمساعدة هذه «المحاورات» كانوا طلاباً ذوي امتياز. ولسوء الحظ، لم تستطع بعضُ السلطات أن تضحك للهجة إيراسم الناقدة ولأفكاره المستقلة، وسرعان ما هُذِّب الكتاب، روقب ثم مُنِع وها هي ذي، على سبيل المثال، بعض الأسطر من المحاورات بين راهبٍ وسيّدة شابة تُدعى «مجدليّة» إنها تبادلٌ في الأفكار، وتبادلٌ نموذجي في دلالته على إيراسم سواء في المضمون أو في الأسلوب المليء بالدعابة والسخرية:

الراهب: ألا تجد فيه الأثاث الذي أراه؟

مجدلية: ألا تجد فيه حسن الذوق؟

الراهب: لا أدري، على كل حال إنه لا يلائم الفتاةَ ولا السيدة الشابة.

مجدلية: ولمَ لا؟

الراهب: لأن كلَّ ما فيه مملوءٌ بالكتب.

مجدلية: وأنتَ الرفيع المَولّد والراهب ورجل الحاشية، فضلاً عن ذلك، ألم تَرَقطْ كتباً في منازل السيدات العظيمات؟

الراهب: بكل تأكيد، لكنها كانت كتباً فرنسية. أما ها هنا فلستُ أرى سوى كتبٍ يونانية ولاتينية.

مجدليّة: وهل الكتب الفرنسية وحدها هي التي تعلّم الحكمة؟

الراهب: ما يلائم السيّدات النبيلات هو أن يكون لديهن ما يَقْضين به وقتهنّ بسرور.

مجدليّة: وهل يُسمَح للسيدات النبيلات وحدهن أن يكنّ حكيماتٍ وأن يَعشْن بسرور؟

الراهب: أنتِ تربطين خطأً بين كون المرأة حكيمةً وكونها تعيش بسرور. لم تُخلَق الحكمةُ للنساء؛ أما العيش بسرور فهو من نصيب السيدات النبيلات.

مجدليّة: أليس من حق كل إنسان أن يعيش عيشةً حسنة؟

الراهب: بالتأكيد.

مجدليّة: إذن، كيف يمكن أن نعيش بسرورٍ إذا لم نعش عيشةً حسنة؟

الراهب: أولى بكِ أن تسألي مَن يعيش عيشةً حسنة كيف يعيش بسرور.

مجدليّة: إذن، أنت توافق الذين يعيشون عيشةً سيّئة إذا ما عاشوا بسرور.

الراهب:عندي أن مَنْ يعيش بسرور يعيش عيشة حسنة.

مجدليّة: لكن هذه المتعة من أين تأتي، من الأشياء الخارجية أم من الروح؟

الراهب: من الأشياء الخارجية.

مجدليّة: أفٍّ لهذا الراهب النبيه، ويا له من فيلسوف فظ!

مَدْح الجنون

المحاورات بفكاهتها وسخريتها قريبةٌ من عملٍ آخر مشهور جدّاً لإيراسم هو «مدح الجنون»، والمدحُ ينتمي إلى فنٍ أدبي مختلف كليّاً هو الإنشاد الخطابي أو الخطبة الخيالية، وهذه الخطب كانت شعبية جدّاً منذ السفسطائيين اليونان في القرنين السادس والخامس قبل المسيح. وفي «مدح

الجنون»، تتولّى الكلام «السيدةُ الجنونُ» لتُغنّي مدحَ نَفسها أمامَ أتباعها أي الرجال. وهي تُقدّم، بأسلوبٍ رشيقٍ حيناً ومتحذلقٍ حيناً آخر، سلسلةً من الملاحظات الساخرة على الغباء البشري عموماً وعلى مختلف الطبقات الاجتماعية والمهن بخاصة. ومن الواضح هنا أن إيراسم يَستلهم النصوصَ الكلاسيكية، يستلهم مثلاً قصيدةَ هجاء مشهورة لهوراس. لكنّ «السيدة الجنون» لا تَقتصر على هذا الغباء وتتريّث طويلاً عند جنون المسيحية، جنون الصليب، جنون الذين يبحثون- في عيون الناس- عن الله، تلك المفارقة الأساسية في الإيمان المسيحي. هذا الجزء من الخطاب القائم هذه المرة على الكتاب المقدّس أصبح أكثر طولاً وأهمية في الطبعات المتتالية. ومن المبالغ فيه أن يُقال إن إيراسم نجحَ في مزج الموضوعين المتباينين ضمن وحدةٍ متناسقة. هذا الانقسام البارز في العمل يلخّص من جهة أخرى عمل إيراسم وحياته: الأنسية أو إجلال الآداب الكلاسيكية من جهة، والدين الصحيح والنقي من جهة أخرى.

وإذا كان غياب الوحدة هو العيب الظاهر في «مدح الجنون» فإن في هذا العمل عيباً آخر هو الطول المُفرط. فهذا الفَيْض الأسلوبي يتكشّف في حضور عددٍ مرتفعٍ جداً من عبارات الحكم والأقوال المأثورة، حضور يلامس التحذلق. وليس هذا بمدهش لأنه جَمَع طوال حياته آلاف الأمثال، والأقوال المأثورة اليونانية واللاتينية. وذلك صحيحٌ جداً بحيث أنه قيل حديثاً «كانت الأقوال المأثورة أعظمٍ عمل له، العمل الذي لم يكفّ عن تناوله من جديد خلال حياته كلها». كلُّ عبارة من هذه المجموعة مزوّدة بشرح فقهيٍّ لغوي وتاريخيّ وفلسفي أو غير ذلك؛ وفي بعض الأحيان يمكن أن يبلغ التوسعُ في شرحها طول بحثٍ وأن تَغدو نصوصاً تبشّر بنصوص مونتيني. وهذه البحوث مثل غيرها من المحاورات والدراسات مكّرسةٌ للمشكلات الهامة في المجتمع البشري والثقافة والتربية....

بقيَّ العملُ الأخير لإيراسم وهو «مراسلاته» ولعلها أقرب إلى أذواقنا الحديثة. وقد تحدّث إيراسم عَبْر مراسلاته إلى العالم بأسره من الباب والامبراطور إلى أدنى أستاذٍ للأدب، تحدّث إلى المعجبين به كما تحدّث إلى المشنّعين عليه. إنه أحد كبار كتّاب الرسائل في الأدب الغربي، هوندٌ شيشرون وفولتير أو السيدة «دي سيفينيي». إنه يعرف كيف تُكتب الرسالةُ الرائعة؛ وألّف هو نفسه بحثاً في فنّ الترسّل. لكنه ليس منظّراً فقط. فهو يُبدي رأيه بمناسبة الاضطرابات الكبرى التي زعزعت أوروبا وغيّرتها في زمنه، وكثيراً ما يَستخدم الرسائل للتعريف برأيه. وهو وجهٌ مِفْتاحي في صدام الأفكار التي يتعارض فيها اللاهوتيون والأنسيةُ والتقاليد المدرسية فيما بينها. وكان الناسُ يتوجّهون إليه ليطلبوا منه المشورة أو ليدعموه في قضيته وليشجّعوه أو ليهاجموه ويدينوه. ومراسلاته مثل خشبة المسرح التي تمرّ عليها أوروبا كلها، والتي تُمثّل عليها النزاعات الكبرى في الثقافة وفي الكنيسة، واستحضار هذه الحوادث يتناوب مع التاريخ الصغير لبطلنا ذاته: رحلاته وصداقاته ومشكلاته المالية... وهنا أيضاً نجد الكائن الإنساني ونواحي ضعفه. في المحاورات يُضحكنا إيراسم من ظواهر الخرافة والسذاجة في عبادة القدّيسين. لكن إذا به ذات يوم، في طريقه إلى «غاند» يسقط عن جواده ويُصابُ في ظهره إصابةً مُؤنية. وفي الحال تضرّع مستعيناً بالقديس بولس ليخلّصه من هذا الألم الذي شلّه، وهو يَعِد حينئذٍ بالحج. وهكذا تكشف لنا هذه الرسائل عن حدود الفكر النقدي: الألم الجسدي. وليس المذهب الرواقي شيئاً عنده! وعلى كل حال لم يكن الوحيد الذي لم يَبْقَ منطقيّاً مع نفسه: فالألماني «هوتن» كان يدعو العذراء حين يتألّم من قدميه!

جَمَع إيراسم رسالة الأنسية الإيطالية وفتوحاتها الفكرية الكبرى، ونَقَلها إلى سائر أوروبا، من إسبانيا إلى بولونيا. كما لعب دوراً من الطراز الأول في النزاعات الكنسية. وهذه النقطة الأخيرة أساسية: وهو بذلك لم ينقل فقط الشّغَف الأنسي للينابيع الحقيقية والصافية في السياق الديني، لكن النزاعات

التي تنجم عن ذلك أسبغتْ على كتاباته أصداء عريضة. وها هنا الفرق بينه وبين صديقه «فيفيس» الذي كان مفكراً لا يقلّ قوةً وأصالة عنه، لكن أسلوبه أكثر وعورةً. وفضلاً عن ذلك فهو علماني من أصل يهودي حرص على ألا يخوض في النزاعات اللاهوتية. وقد كَتب في ١٥١٢: «حدِّثني عن كل شيء ما عدا اللاهوت». وبالتالي فإن أعماله لم تُمنَع، ولم يَستفد من الدعاية التي تجرّها حتماً الإدانةُ. ومن ثمّ فنحن نجد آثار إيراسم في كل مكان من أوروبا تقريباً، وأنه يُحتَذى كما يُحتَذى المعلمُ. لكن كثيراً من الكتّاب كان يمكنهم أن يردّدوا ما قاله رابليه في رسالة لاتينية: «دعوتك أبي، أودّ أن أدعوك أيضاً أمي....».

* * *

آريسوت

١٥٣٣ - ١٤٧٤

'كان يسير على طرقات «فيراري» وفي
لوقت نفسه كان يسير على القمر.'

(خ. ل. بورخس. آريسوت والعرب)

تخيّل «سرفانتس» في الفصل السادس من دون كيشوت أن الكاهن فَحصَ كتبَ الفروسية والشعر في مكتبة دون كيشوت «التي منها يجيء الشرُّ كله»، ورمى بمعظمها في النار ما عدا بعضاً منها، ومن بينها «رولاند الثائر» ١٥٣٢، للشاعر المسيحي «لودفيغوا اريوستو». ويمكن أن نتساءل لماذا، لأن هذا العمل الذي كان «دون كيشوت» يعرف بعض مقاطعه عن ظهر قلب، يُدخل في نسيج القصائد الفروسية خَيْطَ الجنون الأحمر، وهو الموضوع الكبير الذي أثاره إيراسم. ولكن الجنون لم يكن يُعَدّ في عمل الشاعر الإيطالي كما هو في «مدح الجنون» لدى الفيلسوف الهولندي «إيراسم» (خطأً لطيفاً من الفكر)؛ لقد كان يكتسي مظاهر درامية تُحوِّل وجة الفارس الباسل لتجعله وجهاً لا إنسانياً.

ولعل تساهل كاهن سرفانتس يبرره كونُ الجنون في «رولاند الثائر يعدّه الشاعر المسيحي» عقاباً إلهياً، ذلك أن البطل نسيَ، بسبب حبّه لإنجيليك، مهمة محاربة الأعداء وهي مهمة أوكلها الله إليه.

الحب جنون

الجنون هوالجدة المطلقة التي حملها آريوست إلى التقاليد الأدبية بارتباطه صراحة «برولاند العاشق» والقصيدة الملحمية الفروسية بأبياتٍ ثمانيّة المقاطع كتبها «بواردو» ونُشِرت في ١٤٩٥، ممّا أتاح له أن يُعلن في مدخل عمله في ١٥١٦:

سأقول عن «رولاند» في الوقت نفسه
شيئاً لم يُقَلْ لا نثراً ولا شعراً
إنه أصبح ثائراً ومجنوناً بالحب
في حين كان يُعَدّ عاقلاً حتى الآن.

لا شك أن الحب دائماً جنون، كما كَتَبَ هو نفسه مع مراجع أنيقة من السيرة الذاتية (ظلّ زمناً طويلاً عاشقاً لسيدة نبيلة هي «أليساندار بينومشي» تزوجّها سرّاً لكي لا يَفْقد بعض المنافع الكنسية التي كان يحظى بها)؛ لكن الصحيح على الخصوص أن حب رولان أفضى إلى أزمةٍ بالغةٍ أقصى حدتها عندما اكتشف أن ابنة امبراطور «كاتاي» (أنجيليك الجميلة) التي لاحقها عبثاً عبر العالم قد شُغِفتْ بدورها، بمجرّد جندي جريح، من الهوى الخائب والكبرياء الجريحة، مزيجٍ وصفه المؤلف بعنايةٍ فائقة في مراحله وتطوّراته البسيكولوجية المتتالية التي تبدأ من محاولات حجب الواقع إلى قبول الحقيقة التي لا مفرّ منها، مزيجٍ ينفجر حينئذٍ بنتائجه الدرامية المدّمرة للذات وكذلك المخربّة حيال الطبيعة والناس والحيوانات. إن موضوع الحب ذا الخاتمة المشؤومة، حب المسيحي «رولاند» للوثنية «أنجيليك»، الموضوع الذي احتلّ مركز القصيدة، هو مع ذلك موازٍ لموضوع آخر متناظر معه ومكمِّل له هو البحث الغرامي للمسيحية «برادامنت» من أجل الوثني «روجيه»: وهو بحثٌ يُفضي إلى زواجٍ سعيد منه ستنحدر أسرةُ «ايست» أسرة أمراء «فيراري»،

الذين في بلاطهم كان يعيش «آريوست» الذي ورث عن أبيه المهمات والوظائف الإدارية.

بينما كانت الأحداث المأساوية تزعزع النظام السياسي الإيطالي، ظهرت حياةُ آريوست في ضوئها المتواضع الإقليمي الريفي، ولا سيما في سيرته الذاتية الأخلاقية، وعلى الخصوص رسائله، وفي أعماله الهجائية المكتوبة بين ١٥١٧و١٥٢٤ (في الوقت ذاته الذي كان يُحرّر فيه قصيدته الخيالية الكبرى)، التي شكّلت واقعيتها اليوميّة طباقاً مع «رولاند» الثائر. لقد رفض أن يستمرّ في خدمة الكردينال «هيبوليت ديست» لكي يتحاشى اللحاق به في مهمتّه الجديدة التي عُيّن لها في هنغاريا، متعللاً بأسبابٍ عمليّة كاذبةٍ، لكنه رسمَ في الوقت نفسه صورة ساخرة لوضع رجل الحاشية الذي «يريد أن يُخالف سيّده... لكنه لا يقوى، بسبب ذلّته، على فتّح فمه». كما رفضَ بالهدوء نفسه مهمةَ سفيرٍ لدى البابا «كليمان السابع»: إذ أعلن عن تعلّقه بالعادات الإقليمية الريفية، وعن الضرورة الفيزيولوجية للغوص في الجمهور المتنزّه أمام قبّة «فيراري»، شهرين في السنة على الأقل، وعن عدم إرساله إلى ما وراء آفاق مدينته المتواضعة (الهجاء السابع).

ولا يكتفي آريوست بالتعبير عن تصورّه للعالم من هذه الزاوية الخاصة. إن بسمته المصطبغة بالسخرية حيناً وحيناً آخر بالعطف أو الحنين إلى القيم التي اختفت، تَغلّب على لحظات الانفعال عبر تمثيل الشخصيات والأحداث. وجميعها تنتمي إلى العالم الملحمي والفروسي الذي أوتي - بتعريفه - بعداً عالياً يفوق قدرة الإنسان. لكن الشاعر مثلما فهم ما هو إنساني وما هو غير إنساني في الجذون، يُعيد تصرّف أبطاله وسَحَرته إلى الحدود الإنسانية. وحتى الموضوع الملحمي- حرب المسيحيين ضد العرب - الذي يؤلّف نسيج القصيدة يَحْمل طابعَ التاريخ المعاصر الذي يرى نهاية الوجود العربي في إسبانيا مع سقوط غرناطة ١٤٩٢ ونتيجة عودة الاحتلال الإسباني الذي بدأ قبل سبعة قرون.

سخرية رولاند الثائر

يرى هيغل أن سخرية «رولاند الثائر» تسجل اللحظة الأساسية في مسيرة تفكّك الفروسية. وكتب فولتير الذي رأى في آريوست «إلهاً له»، في ١٤٧٢: «آريوست شاعرٌ ساحر لكنه ليس شاعراً ملحمياً». ومع ذلك، فإن تعظيم القوة الفيزيائية، والصفات الحربية، والإخلاص و «الفضائل العظيمة للفرسان القدامى» لا تخلو منها القصيدة. لكن القراءة الحديثة تُبرز جوانب أخرى. ففي أثناء لقاء بين فولتير وكازانوفا تحدّث عنه كازانوفا في «قصة حياتي»، تبارى الرجلان في إنشاد ما حفظاه عن ظهر قلب من أناشيد «رولاند الثائر»: اختار فولتير «القطعتين الكبيرتين من النشيد الرابع والثلاثين والنشيد الخامس والثلاثين لهذا الشاعر الإلهي»؛ واختار كازانوفا المقاطع الأخيرة من النشيد الثالث والعشرين.

ما الإشارات التي يمكن استخلاصها من هذا الاختيار؟

الماجن الإيطالي يُؤثِر، لأسبابٍ عاطفيةٍ، المقاطع التي تُغنّي، بمشاكلةٍ سيكولوجية للواقع، خيبةَ رولاند الغرامية، ودخوله، في مراحل، نَفقَ الجنون. ويختار الفيلسوف الفرنسي، لأسبابٍ عقليّة، الفصولَ التي تروي رحلات «استولف» خارج العالم، ونزوله إلى الجحيم، وصعوده إلى الفردوس الأرضي، ثم ارتقاءه إلى القمر يرشده القديس يوحنا الإنجيلي، لاستعادة عقل «رولاند» الضائع بين جميع الأشياء على الأرض لكن من السهل العثور عليه في الأعالي- العثور عليه وعلى تنهدّات العاشقين، ومديح الأقوياء، وعقل البشر.

إن ذكرى الرحلة التي أجراها «دانتي» إلى العالم الآخر، تتّخذ لدى آريوست بعداً يكاد يكون أليفاً، ومن جرّاء ذلك، ساخراً؛ يُهاجم التفكيرُ النقدي جهاز العلاقات الاجتماعية، ولا سيما نظام السلطة ووضعَ رجل البلاط، مرةً أخرى، كما يُزعزع الأساس الدينيّ الذي ينتظم عليه محورُ الجحيم والفردوس، وحتى صورة القديس يوحنا الإنجيلي أُبطِلَتْ قداستُها: فهو يقول

عن نفسه إنه كاتبٌ بين كتّابٍ آخرين؛ وبينما هو يُمجّد تمجيداً لا يخلو من التجرّد، الأسطورةَ الأنسية عن الشاعر الذي يَمنَح الخلود بعضاً من الشخصيات الممتازة بين جمهور الذين كان الناسُ يتملّقونهم، يُقدِّم بناءً للتاريخ البشري وكأنه: «قصةٌ متخيّلةٌ أدبية».

ثم إن رحلات «استولف»، خارج هذا التنقّل العمودي من عالم ما تحت الأرض (الجحيم) نحو عالم ما فوق الأرض (القمر)، غطّت، في الاتجاه الأفقي، جزءاً كبيراً من الكرة الأرضية. فحصانة المجنّح الخرافي الذي «وُلد من فرسٍ وعنقاء» نقَله من طَرفِ الأرضِ إلى طرفها الآخر.

ولا تَعْرف مغامرات أبطاله حدوداً؛ وهي تجرّهم، بضرب من الثأر، وبحرية كبيرة في الحركة والابتكار، من نقطة إلى أخرى على سطح الكوكب الأرضي. وهذا البعد الخيالي العجيب تغذّيه أيضاً الاكتشافات الجغرافية لكولومبس وفاسكو دي غاما، وكابرال وماجلان الذين دفعوا حدود الأرض بعيداً.

جميع هذه الحوادث ولّدتْ جواً وَجَدتْ فيه العجائبُ، وكانت حاضرة في أدب العصر الوسيط إمكاناً جديداً للتحقّق. ثم إن «آريوست» لم يُخفِ قط المصادر المتعدّدة لعمله من قصائد هوميروس إلى الروايات الفرنسية في العصر الوسيط.

روايةٌ منظومةٌ شعراً

استغرق تأليفُ القصيدة أكثر من ثلاثين عاماً موزّعةً على ثلاث طبعات (١٥١٦، ١٥٢١، ١٥٣٢). وقد شرع آريوست أيضاً في المراجعة اللغوية والأسلوبية التي ترمي إلى حذف آثار اللهجة المحلية من قلب اللغة الأدبية، وإلى إعداد عملٍ منظوم شعراً قابلاً لأن يَعثّر، في اتساع مقاطعه، على الإيقاع والتناغم والسلاسة التي في النثر وفي السرد الروائي الذي لا تنافر فيه لكنه غير متماثل مع سهولته قراءةً وسماعاً.

وبُغية تحاشي الرتابة التي قد تنشأ عن ثمانية وثلاثين ألف بيت مقولبةٍ في بنية مُغلقة من ثمانية مقاطع، تبنّى المؤلّفُ تركيباً سردياً روائيّاً موفراً بذلك دوائر

كلامية للتنفّس العريض مبنية بجملٍ تابعة[1]، ومستعملّةً بطريقةٍ موحيةٍ الأسلوبِ غير المباشر والحر. يكاد يكون النص روايةً منظومةً شعراً تستند من حيث النثر على «ديكاميرون» بوكاشيو، ومن حيث الشعر على أشعار بترارك. ثم إنه كالموسيقي البارع الذي يغيّر وتره وينوّع ألحانه، فتارة يُصدر اللحن الخفيض وتارةً أخرى اللحن الحاد، فكذلك يراوح آريوست بين نغمات الحكاية، منتقلاً من النغمة البطولية إلى النغمة النثرية، ومن الهزلية إلى الرثائية، ومن العجيب إلى اليومي. ولكي يحصل المؤلِّفُ على هذه النتيجة لا يتردّد في التوقّف عن فصلٍ ليستأنف فصلاً آخر أو ليُدخل فصلاً جديداً. وهذه الآليةُ الطلقةُ الحرّةُ التي لا تتورّع عن التوقّفات والاستئنافات تَسْمح بالإبقاء على يقظة انتباه القارئ. والمؤلِّف يحقّق بذلك توازناً بارعاً بين النسيج الروائي والتناغم الإيقاعي.

قصيدة الترحّل القلق

أشخاص «رولاند الثائر» كثيرون جدّاً، وإن لم يكن لهم جميعاً مميّزاتٌ سيكولوجية دقيقة؛ وليس بينهم من هو جديرٌ بالإهمال، لأنّ كلاً منهم يتبع خطّ سير مغامرته الخاصة الذي يلتقي، على نحوٍ ما، مع خطِّ سير الأشخاص الآخرين ونقطة الالتقاء الرمزية لبعضٍ منهم هي قصر الساحر «أتلانت» حيث «بدا للجميع أن فيه الشيء الذي يبحث عنه كلُّ واحد ويشتهيه أكثر من غيره»، وفيه يتمثّل الترحّل القلقُ للإنسان الذي يجري وراء أوهامه. وهذا دون شك أحد الموضوعات الرئيسة في عمله؛ لكن هناك موضوعات كثيرة أخرى: عبادة الصداقة التي يُبالغ فيها حتى البطولة، الإخلاص في الحب حتى التضحية، الهوى حتى الجنون، العجيب حتى الخيالي الخرافي. ونجد أيضاً تمثيل الموضوعات السلبية، وإن كانت واقعية: الخيانة، غَدْر النساء، الميل إلى القتل والدم. وفوق ذلك كله، هناك موضوعٌ يوحّد جميع الموضوعات

---

(١) المقصود بالدائرة الكلامية الجملة الكبرى المؤلفة من جملٍ ثانوية تابعة لها إعرابياً.

ويضمّها: موضوع تناغمها الذي لا يَنْحصر فقط في حيازة القيم العليا في كل شعر، وإنما أيضاً- من الناحية التاريخية- التصوّر الذي تكوّن في عصر النهضة عن التناغم بين الإنسان والطبيعة، بين العاطفة والعقل.

وليس من قبيل المصادفة أن يَضْعف ويُظلم هذا التصور للحياة الشديد العلوّ والصفاء، خلال السنوات الأخيرة من حياة الشاعر. فقد كتب «آريوست» ملحقاً لطبعة ١٥٢١ في خمسة أناشيد متشائمة النغمات لم يُدرجها في الطبعة الثالثة والأخيرة «لرولاند الثائر»، ليحافظ على فكرة التناغم لعصر انصرم إلى الأبد.

تأثير آريوست

كثيراً ما غُذّل «رولاند الثائر» وأُدمج في أعمال أخرى، وأُكْمِلَ، لا في إيطاليا وحدها، حيث كان يُمثّل «رولاند» في القرن السادس عشر وقد أصبح في النهاية عاقلاً، وأصبح «استولف» أيضاً عاشقاً ثائراً. بل إن آريوست وجَدَ معجبين وتلاميذ في بلدان أوروبا الوسطى والشرقية، وإن تأخّر ذلك. ففي ألمانيا القرن الثامن عشر، غُدّ «ويلاند» آريوست ألمانيا؛ وفي هنغاريا في ملحمة «خطر سزيجت» ١٦٥١ «لميكلوس زريني»، وفي بولونيا نعثر لدى الشاعر الرومانسي «ستواكي» على شيء من القربى مع المؤلّف الإيطالي. كما نجد آثار تأثيره لدى شكسبير وأعلن «بيرون» عن الإعجاب الكامل الذي يحمله له.

لكن «رولاند الثائر» عرَفَ، في فرنسا وإسبانيا أعظم دويٍّ له في ميدان التقليد والترجمة والحكم الأدبي، وذلك لأسباب واضحة من الجوار ومن الاستمرار الثقافي «للأناشيد البطولية» الفرنسية و «للقصائد الملحمية» الإسبانية. وهناك مجلّد جَمَعَ في ١٥٧٢ ما قام به شعراءُ فرنسيون متعدّدون من تقليد لبعض أناشيد آريوست. وأعجب «مونتيني» بما فيه من خيالٍ هائج يُرفرف ويَنطنط من حكاية إلى حكاية؛ وشخصيتا «السينا» و «أولمبيا»

استخدمهما من جديد شعراء الكوكبة «البلياد»؛ واستعاد لافونتين بعض الموضوعات الأخلاقيّة في «أمثاله».

ولاحظتْ «دي ستال» أن «آريوست» هو أول مصوّر، وبالتالي فربما كان أعظم شاعرٍ حديثٍ، وعدتّه، بحسب تصوّرها للأدب في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية، في بداية الحركة الرومانسية (١٨٠٠)، تعبيراً عن الطّبع الإيطالي الذي يَجْمع «في الأشياء»، حتى في أعظمها أهمية، بين رصانة الأشكال ورشاقة العواطف.

وفي إسبانيا، ظهر «رولاند الثائر»، منذ ١٥٤٩، باللغة القشتاليّة، في ترجمة القبطان «جيرونيمو دي أوريّا». وقد أثار سخط «سرفانتس» الذي تحسّس بجاذبية العديد من موضوعات آريوست وشخصية «أنجيليك» رمز الأنوثة المطلوبة والهاربة، عالجها عدةُ مؤلفين، ومنهم «لوبي دي فيغا» في قصيدة ملحمية هي «جمال أنجيليك» ١٦٠٢، وفي مسرحياته الأولى.

وتأثير «آريوست» في الغنائية الإسبانية ماثلٌ في لغة «غارسيلازو دي لافيغا» وصوره، وفي قصيدةٍ ملحمية بطولية لـ«غونغورا» الذي عالج من جديد اللقاء الغرامي بين أنجيليك وميدور.

بيد أن أنجحَ تقليد لرولاند الثائر موجودٌ في الملحمة «الباروكيّة» التي تتألف من أربعين ألف بيتٍ، لأسقف «بورتوريكو»، «برناردو بلبوبنا»، وعنوانها «برناردو أو انتصار رونسيفو» ١٦٢٤. ومن العالم الإسباني الأمريكي الذي هو حسّاسٌ دائماً لجاذبية الموضوعات الفروسيّة، جاءتْ أحدثُ شهادة على الاهتمام بآريوست، من «بورخس»، في قصيدة من أربع وعشرين مقطوعة رباعية الأبيات وعنوانها «آريوست والعرب»، طُبعتْ في مجلدٍ ١٩٦٩، وهي تَستحضر موضوعات الأدب العالمي التي بعثها آريوست:

«ومثل كل شاعر، خصّه الحظُّ/أو القدر بمصيرٍ
نادر؛ كان يسير على طرقات «فيراري»، وفي الوقت نفسه
كان يسير على القمر».

فرناندو دي روخاس

١٤٧٥- ١٥٤١

'أيها الحب، أيها الحب، ما كنتُ
أظن أنك وُهِبْتَ القوة والقدرة على
قتل تابعيك أنفسهم!'

(فرناندو دي روخاس- سيلستينا)

المأساةُ الهزلية «كاليكست وميلبيه» ١٤٩٩ اشتهرت باسم شخصيتها الرئيسية «سيلستينا». وهي بإيديولوجيتها وأسلوبها عملٌ يقع على الحد الفاصل بين العصر الوسيط والنهضة. وهذا العمل الذي لا ينتمي انتماءً كاملاً إلى الفن الروائي ولا إلى الفنّ المسرحي، من المسرح المقروء، تَبعاً لنمطٍ أطلقه بترارك وانتشر كثيراً في إيطاليا القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وكان له سوابق في العصر الوسيط، في الطبقات المثقّفة.

وُلد «فرناندو دي روخاس» في «بويبلا دي مونتالبان» في مقاطعة طليطلة، حوالي ١٤٧٥، وعاش على الخصوص في «تالا فيرادي لارينا». كان محامياً وعمدةً لهذه المدينة التي مات فيها في ١٥٤١. وكان يهودياً تنصّر، ممّا يفسّر مواقفه ومواقف شخصياته في وجه بعض تعاليم المسيحية.

سيلستينا

يرْوي مؤلفُ سيلستينا أنه وجد، وهو يدرس في «سلمانكا»، مخطوطاً: اكتشف فيه أن شاباً غنياً هو: «كاليكست»، كان يطوف المدينة ملاحقاً صقره، ودخلَ حديقةً خاصة لـــ«ميلبيه» فشُغِفَ بها. هذا هو الفصل الأول من عمله.

ثم انتهز فرناندو دي روخاس عطلة خمسة عشر يوماً، فعَزَم على الاستمرار في هذه الحكاية الصغيرة التي سحرته، بمعدّل فصلٍ في اليوم؛ ولذلك كان عدد فصول الطبعة الأولى ستة عشر فصلاً. وعندما عاد «كاليكست» إلى منزله تبيّن له أنه لا يستطيع العيش دون «سيّدته»، وعرض عليه أحدُ خدّامه خدمات قوّادة قديمة، سيلستينا والتي أصبحت الشخصية المركزية لأنها تمدّ الحبكة بالقوة والاستمرار، وهي ستَعْمل بحيث ترتمي «ميليبيه» بين ذراعي «كاليكست». ونحن بذلك نشهد تقدّم الهوى النسائي، من الرفض الأولي إلى استسلام «ميليبيه» «لكاليكست». على هذه المكافأة وقتلوها؛ فأُدينوا في الليلة التالية، واضطر كاليكست إلى الهرب من نافذة غرفة «ميليبيه» فسقط وقُتل. وتيأس ميليبيه وتنتحر. وينتهي العمل بنَوْح «بليبيديو» أبي الفتاة، وهو يقوم مقام العبرة الأخلاقية. وقد لام الجمهور المتحمس المؤلِّف على السرعة التي نزل بها العقابُ بالعاشقين، فأضاف المؤلفُ حينئذٍ خمسة فصول.

وغنيٌّ عن القول أن النجاح الشعبي عاد إلى العمل بأقسى الانتقادات. كتب الأخلاقي «لويس فيفس» «الكتاب موبوءٌ»، وعلّق «سرفانتس»: «الكتاب إلهيٌّ برأيي، لو أخفى العنصر الإنساني إخفاءً أكبر».

المأساة الإنسانية

صرّح «روخاس» في التمهيد أن هذا العمل «أُلِّف لنَقْد جنون العشّاق الذين تَدْفعهم شهوتُهم إلى الفوضى، فيؤلّهون الحبيبة. كما أن هذا العمل يحذّر من خدع القوّادات ومن تملّق الخدام الخبيث».

يبدو أن قصد «روخاس» لم يكن تأليف عملٍ تربوي مسيحي بل أن يُعرب عن مأساة الوجود الإنساني.

والواقع أن هذا العمل يقدّم تصوّراً جديداً للإنسان والعالم الذي يُحيط به: مجتمع النهضة حيث يؤكِّد كلُّ واحدٍ ذاته، بحثاً عن المسرة الشخصية وعن

المنافع المادية. وفي مشهد الانتحار لا يبدو على «ميليبيه» أنها نادمةٌ تائبة «فقدتُ طهارتي واستمتعنا مدة شهرٍ تقريباً بخطيئة الحبّ الشهية» ولا متألمة من فقد حبيبها. لقد خاب أملُها فلامت نفسها على كونها لم تستغل متعة الحب متعة أكبر وأفضل.

الشكل الحواري يمنح العمل المسرحي حياةً، ويكشف للقارئ العواطفَ الغرامية ويَحْمله على المشاركة في سرور العاشقين أو ألم والديْ «ميليبيه». وتتفق اللغة مع الطبقة الاجتماعية: لغة «كاليكست» و «ميليبيه» أو أهلهما مثلٌ حيٌّ على كلام الطبقات الثريّة في عصر الملوك الكاثوليك.

ثم إننا نكتشف لدى سيلستينا، والخدم والعاهرات، حيويةَ لغة الطبقات الدنيا ولونها، وهي لغةٌ تغتني غالباً بالأمثال وفكاهة المعرفة الشعبية.

ولذلك كان يقال في ذلك الزمان إنه لا توجد لغةٌ أقرب إلى الطبيعة وأكثر ملاءمة لموضوعها، وأعظم أناقةً في الوقت نفسه من لغة «سيلستينا».

تُعَدّ سيلستينا في أوروبا بين الأعمال التي أسهمت بواقعيتها، في ولادة الرواية الحديثة، مع جمعها مميّزات العصر الوسيط والمميّزات الكلاسيكية، والتقاليد الشعبية الإيطالية والإسبانية، وتأثيرات بترارك، وبوكاشيو، وبوبس، وأندرياس كلابيلانوس، وتأثيرات الكلاسيكيين اليونانية الرومانية. وعرف هذا العمل نجاحاً كبيراً بحيثُ تُرجم على الفور إلى جميع لغات أوروبا تقريباً - أكثر من مئة وسبع وثمانين طبعة قبل ١٦٠٠ - وبحيث قلّده مؤلفون إسبان «توريس ناهارو» و «فرنسيسكو ديليكادو»، ومؤلفون برتغاليون «فيليسيا نودا سيلفا» و «جورج فيريرا دي فاسكونسيلوس». وعندما مُثِّل العملُ على المسرح فتَن الناس بحيويته، وبإرادة المتعة التي لا تنضب في سيلستينا....

* * *

رابليــه Rabelais

١٤٨٤- ١٥٥٣

"ائتني بكتابٍ، بأيةِ لغةٍ شئتَ، وبأيةِ ملكةِ أو علم، وله مثل تلك الفضائل والخصائص والميزات وسأردّ لكَ جميلكَ!"

(رابليه. التمهيد لـ«بنتا غرويل».)

يحتفظ جمهور «رابليه، القدّوس، الهائل، الفائق الجمال»، حسبما يقول فلوبير، من عمله، في الأغلب، بالفولكور العملاقي الذي أصبح شعبياً إلى درجة كبيرة، منذ القرن التاسع عشر، عبر صور غستاف دوري المحفورة؛ ويعلم هذا الجمهور مدى القَصَف في المأكول والمشروب لدى أبطال «اسخيلوس الطعام» (هوغو)، وتذوقّهم الذي يكاد يكون صوفيّاً للخمر الذي يجمع الناس، ويحل عقدة العقول، ويَحْكم الكتابة. وهكذا يخلق الجمهورُ «رابليه» على صورة أبطاله، ويعظّم استهانته بالمؤسسات، ويرحّب بعبقريته «الغولئِيّة»، وقريحته الهجائية، ويطرب بملء إرادته في مشاربة هذا النديم الخمرة. والحق أن المعلم «ألكو فيبراس نازييه» (تصحيف جناسي لاسم فرانسوا رابليه) يشبه تلك الصور التي تَعْمُر أعماله؛ فهو لا يُشبع شهوته إلى المعرفة، كالعمالقة، وهو حرٌ على طريقة «بانورج»، وهو مستعدٌ لأن يُرخي القلوس، إذا قضى الزمن بذلك، وهو مُبحرٌ مثل رفاق «بانتا غرويل» على أمواج النهضة المحتدمة، حيث يريد الإنسانُ أن يؤمن بالإنسان وبأهليّته لأن يتسلّم قدره بين يديه.

حَيوات رابليه السَّبْع

سرعان ما ترك «فرانسوا رابليه» الحياة الرهبانية التي كان مرصوداً لها لدى «فرنسيكان فونتيني ليكونت» ليعيش لدى البندكتيين في «مايزيه» (١٥٢٤): فها هنا امتلك حريةً أكبر ليكّرس نفسه لملذّات الدراسة. لكن الراهب الشاب لم يلبث أن طمح إلى «المعرفة الكاملة للعالم الآخر الذي هو إنسان»: بدأ دراسة الطب في «مونبلييه»، ثم مارس فنّه في «ليون»، المركز الفرنسي للمطبعة الأنسية وبوابة إيطاليا. وفي ليون نشر أعماله التي توصّل بحثُه إليها: «رسائل مانار دي الطبيّة» (١٥٣٢)، «طوبوغرافيا روما القديمة» ١٥٣٤)، وقد ترجمها «مارلياني» إلى الإيطالية؛ كما نشر أيضاً «وصية كوسبيديوس» (١٥٣٢)، وهي وصيّةٌ مزوّدة بكل أجزائها اتّخذها «رابليه»، في غمرة حماسته للعصور القديمة، وثيقةً منبعثة من أعماق الامبراطورية الرومانية. ومن ليون شرع برحلتيه الأوليَيْن إلى روما، حيث رافقَ الدبلوماسي «جان دي بيلي» (١٥٣٤، ١٥٣٥-١٥٣٦). وفي ليون بخاصةٍ رأى النور «بانتا غرويل» (١٥٣٢)، و «غارغانتيا» (١٥٣٤): ومع هاتين الحكايتين تبدأ مغامرات العمالقة مع مرافقيهم الإنسانيين جداً. وللكتاب الثالث ١٥٤٦ أُدين منذ طبعه، أجبر «رابليه» على اللجوء إلى «ميتز»، أرض الامبراطور.

لكن لم تلبث أن انتهت الرحلاتُ والخطوبُ: فآخر إقامة له في روما كانت في ١٥٤٩ وكذلك آخر المهمات الكنسية. وعاش على الإعلانات الكهنوتية في «ميدون» و «سان كريستوف دي جمبر». وأنهى الكتاب الرابع ١٥٥٢ قبل أن يُغادر مسرح الحياة، في آذار ١٥٥٣، بهذه الكلمات: اسحبوا الستارة، فقد انتهت التمثيلية التهريجية-إذا ما أخذنا بالأسطورة على الأقل.

مات «رابليه». ومع ذلك تابع «بانورج» وأصحابُه إبحارهم نحو وَحْي الزجاجة الإلهية: وفي ١٥٦٢ وُجد في المكاتب كتابٌ نُشِر حديثاً «الجزيرة الطنّانة». ثم طوّل الكتاب في ١٥٦٤ بعنوان الكتاب الخامس وقّعه «فرانسوا

رابليه». وهذه «القيامة» أسالت الكثيرَ من الحبر. فهل يجب الاعتقاد بأن الكتاب مُختلَق؟ التفكير السائد اليوم أن الناشرين أطلقوا اسم الكتاب الخامس على مسوّدات كتبٍ سابقة أو تعليقات على القراءات (م. هوشون). لكن ما أعظم ذلك دليلاً - إن احتاج الأمرُ إلى دليل - على قدرة المؤلِّف الخارقة على الحياة، إذ إن نجاحه، بعد عشر سنوات استمرّ على حاله!

نشيد العمالقة الملحمي

هل كان الراهبُ والطبيب والأنسي الذي أقام علاقات مراسلة مع «بوديه» و «إيراسم» يَسْعى إلى أن يتلهّى وهو يؤلف نشيد العمالقة الهزلي والصاخب حيث يحتل الجسدُ ومبرراته مكاناً مختاراً؟ أهو مجرّد الطابع الداعر للعمل الذي يسوغ إدانة البرلمان له ١٥٤٣؟ الأولى أن نعتقد، مع «دانييل ميناجيه» أن الأفكار الدينية للمؤلِّف هي المُستهدفة، سواء أكان التعبير عنها جديّاً أو بطريقة فكاهية. وبالفعل، إذا كان عمل «رابليه» نهراً يَغْتذي من طَمْي التقاليد الشعبية فإن هذا النهر يَجْرف في آن واحد مطامح الوسط الأنسي وأفكاره ويتجدّد بمنابع التجربة الشخصية. ويمكن أن نصغي إلى نصيحة «رابليه»، عندما يجعل من العمل، في تمهيد «غاراغانتيا» زهرة قرنفلٍ تارةً وتارةً أخرى عظمةً مخُها فيها، فيدعو القارئَ إلى «أن يَفْتح الكتابَ وأن يزن بعناية ما استُنتج فيه، وحينئذٍ ستعلم أن العقّار الذي يحتويه له قيمةٌ مختلفة عمّا تُنبئ العلبةُ، أي أن المواد التي تُعالج هنا ليست مرحةً كما يزعم العنوانُ في صدر الكتاب».

والعمالقة لم يخرجوا دفعةً واحدة من عبقرية رابليه المبتكرة، وإنما من «الأخبار الغاراغانتيّة»، وهي إحدى روايات المغامرات والفروسية، التي تكاثرت في آخر العصر الوسيط، حيث نرى العملاق غاراغانتيا يوضع في خدمة الملك على يد الساحر «مرلان». من هذه المادة الناجحة، البسيطة في

تصميمها والمعدّة لتلبية مطلب القارئ المتعطش للعجيب والمغامرة، استمد «رابليه» «ركيزة السناريو» (م. دي. دييغير). بيد أنه ابتعد عن النموذج أولاً في أن هؤلاء العمالقة يُجسدّون صورةَ الإنسان كما حلمَ به المفكرون الأنسيون، وفي أنهم يجسّدون أيضاً، على امتداد الكتب، تدرّب الإنسانية.

إن بنية بانتا غرويل وغاراغانتيا تحتذي حذوَ رواية الفروسية التي تروي شباب البطل قبل أن تسرد مآثره الحربية: الحكايات العجيبة لولادة العمالقة (يخرج غاراغانتيا من بطن أمه سالكاً مجرى «الأذن المياسرة»)، تتلوها مآثر الطفولة (الصخرة المحمولة، اختراع الممسحة، سرقة أجراس كاتدرائية «نوتردام»)، في تلك اللحظة التي ما يزال الكائن خاضعاً لسيطرة الجسم. وتتراءى حماسةُ النهضة حينئذٍ في البرنامج الموسوعي في التربية المخصّصة للشباب. لقد قرأ «رابليه» إيراسم، وهو يعرف جيداً بحث «الأدب الطفولي» مثلما يعرف «تأسيس الأمير المسيحي». وهو يريد أن يبني الإنسان الكامل: «هاوية العلم»، الخادم الصالح لله، لأن «العلم دون ضمير خرابٌ للنفس»، والفارس القادر على الدفاع عن المنزل والأصدقاء في وجه «هجمات المسيئين».

في نهاية مرحلة التربية، يُدعى العملاقُ للاختبار: فالحربُ لا تمتحن فقط الفارس في قابليته للقتال، لكنها تمتحن الملك في مقدرته على الحكم. إن غاراغنتيا، غالب «بيكروشول»، عليه أن يبتّ في مصير المغلوبين وأن يعاقب الذين أخلو بالسلم والتفاؤل الأنسي يشعّ حتى في هذا العقاب، إذ إن «غاراغانتيا» «لم يُلحق بهم أيَّ أذى سوى أنه أمرهم بحسب المطبوعات في مطبعته التي أنشأها حديثاً». هل ينبغي أن نقرأ هنا الأمل بأن فن غوتنبرغ الذي اختُرع «بوحي إلهي»، سيتغلّب على المدفعيّة التي أُعطيها البشرُ «بإيحاءٍ شيطاني» ؟

الإيمان بإنسانية تسير نحو الكمال يتجسّد، كما قيل، في قصة «تيليم»[1] المتخيلة الطوباوية التي تختتم «غاراغانتيا» حيث يطبّق «الناس الأحرار،

---

(١) تيليم: المكان الذي تُجنى فيه جميعُ الأفراح.

الكرام المولد، الحسني التعليم، الذين يتحادثون فيما بينهم في جماعات شريفة» شعارَ «افعلْ ما تشاء». لكن اليوطوبيا ليست المكان المُختار لبطل «رابليه»: فلا الراهب جان الذي حظيَ بـ«تيليم» مكافأةً على أعماله الباهرة، ولا الرفاق الآخرون يدخلون دير «تيليم» ذا الأسلوب الجديد، حيث يصبح الإنسانُ الذي حُرِم جسمُه ظلاً، وحيث يتلاشى الأفرادُ في حضن إنسانية أثيرية، في مأمنٍ من النزاعات والمسائل ومصائب التاريخ.

خلال الاثنتي عشرة سنةً التي مرّتْ بين نشر غاراغانتيا والكتاب الثالث، أظلم الأفقُ الأنسيُّ: لقد اختفى مُلهموا الحركة الكبار: توماس مور، تحت فأس الجلاد في خدمة هنري الثامن في ١٥٣٥، ثم إيراسم في ١٥٣٦. وفي فرنسا، رأى «رابليه» محارقَ التعصّب تشتعل، وقمْعَ الإنجيليين يشتدّ: وأُدينتْ كتبُه ذاتها. ولعل هذه الظروف تفسِّر جزئيّاً التوجّهَ الجديد لعمله. فوراء مسألة «بانورج» الذي يفكر في زواجه ويريد أن يتأكّد من أنه لن يُخدَع، ترتسم مسائل أخرى. وعبثاً يَجّمع مالكي المعرفة في عصره- إذ لا تُستشار الأحلامُ وحدها، ولا عرافات «انزوت» وحدهن، ولا المجانين وحدهم، وإنما يُستشار أيضاً اللاهوتيُّ والطبيبُ والفيلسوف- ولا يُقدّم أحدُ هؤلاء يقيناً شافياً على تساؤلات «بانورج» الذي يرى نفسه عائداً أبداً إلى نفسه وإلى قلقه.

قَرأ، في حركة المجنون «تريبوليه» الذي أعاد إليه الزجاجة باليد، ضرورة الإبحار، والانفتاح على العالم للسير نحو نبوءة «الزجاجة الإلهية». وهذا البحث سيكون موضوع الكتاب الرابع، ثم الخامس. والإبحار من جزيرة إلى جزيرة يمدّ للقارئ مرآة عالمٍ يَعْرض فيه المجهولُ فرصةً للاندهاش حيوانات خرافيّة ووحوش هائلة غريبة، الحصان الأسطوري الذي قرنُه في وسط جبينه، والرخويات العجيبة. لكن الجزر أيضاً انعكاسٌ لعالمٍ فقد انسجامه «موطن الهوَس» وملجأ شخصيّات غدتْ مضحكةً بفكرةٍ تحدّد سمات جسمها، ولباسها، وخطابها (١-غلوزر) من «الإيناسيين» بقراباتهم المثيرة، ومن

المغفّلين، الأعداء الألدّاء للشؤم، ومن عُبّاد بطونهم وعبّاد البابا. وتسلك حكايةٌ الرحلة دروب الهجاء، وتذكّر بأن مناطق الفضيحة قريبةٌ دائماً.

«اشربْ» هي الكلمة التي تلفّظها الزجاجةُ في أذن «بانورج». وذلك ليس مدحاً للخمر، لكنه دعوةٌ: «كونوا، أنتم أنفسكم، تراجمةَ مشروعكم»؛ وليس نداءً للسكر، وإنما هو نداءٌ للجنون الشعري، لأن «بانتا غرويل» و «بانورج» والراهب «جان»، استبّدت بهم الحماسةُ، فأخذوا «يوقّعون» إيقاعاتهم، وقد تملكهم، من غير شك، ذلك الحَدْسُ بأن «الشعر يستطيع وحده أن يفسّر العالم الذي يُفلت ببهائه الغامض من مقولات العقل» (د. ميناجيه).

مخبرٌ للكتابة

وثمة بهاءٌ غامضٌ أيضاً في «كلمة» رابليه. فهو، بدلاً من أن يُنير سرَّ العالم، يَرفع النقاب عن أسرارٍ جديدة. لقد هدف إلى أن يعبّر عن العالم في غناه اللامتناهي، في كثافته اللامتناهية، فعكَفَ على تجريب إمكانات اللغة، دون أن يَستبعد شكلاً أو أسلوباً. ولذلك كان النصّ برقشةً لا تنتهي، مزيجاً من الشعر والنثر، اقتراناً تاماً بين الضحك والجدّ، بين الموضوعات القذرة والداعرة وبين الفلسفة في حينها. ويصبح النصُّ ذلك البرميل (تمهيد الكتاب الثالث) الذي يدعو الكاتبُ إلى إفراغه بكبِّه كاملاً لكن يتبيّن أنه لا ينضب لأن «ينبوعه ينبوعُ ثَرٌ وأبدي».

خِصبُ الكتابة هذا الخارق للعادة يَشهد عليه حضورُ القوائم في نص «رابليه» (قائمة بكتب مكتبة «سان فكتور»، قائمة بألعاب غاراغنتيا، أو آلاف أنماط الممسحة)، كما يشهد عليه التداخل البارع للحكايات التي تُؤخّر العمل الروائي الرئيسي. إن القارئ الذي أُسلِم لمشيئة الكاتب المطلقة يسير في تيهٍ يُصوّر الطابع المنفتح لا نهائياً على الخلق السردي الروائي. ويكفي من أجل ذلك مثلاً أن يَدْخل الراوي الذي «يروي الكثير من الحكايات الحقيقية، في فم

بانتا غرويل»، ليكتشف فيه عالماً ويرى صخوراً عظيمةً مثل جبال «دانويس»... هي أسنانه، ومروجاً عظيمة، وغابات عظيمة ومدناً عظيمة لا تقل في كبرها عن «ليون» أو «بواتيه» (بانتا غرويل الفصل الثالث والعشرون). وأمام العالم الذي يخلقه ويكتشفه في آنٍ واحد، لا يكف الراوي عن الدهشة والذهول. ورابليه، على طريقة الكتّاب المحدثين، يُلمِّح إلى أن الكتابة تنفتح على آفاق العالم المترامي الأطراف وعلى الدهشة وعلى السؤال.

الوليمة الخالدة

أُوتي «رابليه» بعد موته مصير الكتّاب العباقرة. شنّع عليه «سان فرانسوا دي سال» الذي تحدّث عن «ربليه الحقير» ولم يكن تقدير «لابروبير» له أفضل من ذاك، إذ أعلن أن عمله «غير مفهوم» وأضاف: «وهذا العمل تجميعٌ لأخلاقيّةٍ لطيفةٍ بارعةٍ ولفسادٍ قذرٍ»، واستنقذه في عهد الثورة مَنْ يُدعى «غنغينيه»؛ ففي كتابه: «تأثير رابليه في الثورة الحاضرة». رأى في المعلم «الكوفريباس» مشنعّاً على النظام القديم. ولم يُقدِّر رابليه حقّ قدره إلا في القرن التاسع عشر. فقلد حيّاً قلمُ فلوبير «العمل الجميل كالخمر الذي يملك العملُ سرّه». وأشاد «شاتوبريان» بـ«عبقرية من أمهّات عبقريات الإنسانية». ورأى فيه «ميشيليه» و «هوغو» «ضحّاكاً مخفياً». وأكّد هوغو أن «قهقهته هي إحدى مهاوي الفكر»، في حين أعلن ميشليه: «أنه ملاّح جريء في البحر العميق الذي ابتلع الآلهة القديمة ومضى باحثاً عن «ربّما» الكبرى».

بالرغم من هذه الأحكام الأخيرة التي تُسبغ على عمل رابليه وضعاً فلسفيّاً حقيقيّاً، فإن مقلّديه الأوائل لم يَسْبُقوا من ذلك العمل سوى الجوانب الأكثر مَشْهديةً. وهكذا، فمنذ القرن السادس عشر، قدّم الألمانيُّ «جوهان فيشارت» اقتباساً لغاراغنتيا في ١٥٧٥. إن تلميذ لوثر هذا الذي خاف من نموذجه الصاخب، خفّف الرسالة الدينية في العمل، وشدّد على الفصول التي

تدفع إلى الضحك، ولا سيما على الموضوع القذر والداعر (وهو يبتكر نقوشاً مكتوبة على جدار المراحيض) «لتيليم» التي عُمِّدت من جديد، ويتلذّذ بزيادة قوائم الكلمات الموجودة في عمل رابليه، مع أنها وافرةٌ من قبل.

ومنذئذٍ حظيَ كتّابٌ يتدرّبون على الهجاء بميّزة الرجوع إلى رابليه. وهكذا فإن «مارنيكس دي سانت ايدغوند»، وهو أحد مهاجمي فضائح الكنيسة الكاثوليكية، قد أنزل الدين، كما يقول «دي تو» إلى الموضعِ الذي وضعه فيه «رابليه». وفي انجلترا، اقترح «توماس فاش» اقتباساً «للتكهن البنتاغرويلي» ١٥٩١. ومنذ ١٥٨٩، أثنى غابرييل هارفي بفكاهة على عبقريته الهجائية: «مسكينٌ أنا الذي خاض معركة ضدّ مثيل «غاراغانتيا» الذي أراد أن يبتلعني نيئاً في السلطة». ومن أجل مثل هذه الصفات، حصل «سويفت» على لقب بقلم الراهب «ليجون» هو: «رابليه» انجلترا ذلك أن نقده للمؤسسات وللمملكة يقع على موضوعين يترددان في عمل رابليه: الرحيل والعملقة.

ونحن نفهم تضايق «ألفرد جاري»، وهو تلميذٌ وفيٌ لـ«ألكو فريباس»، عندما آل أبوه «أوبو»، وهو شخصية لاذعة على نحوٍ متميّز، إلى قناع البذاءة والقذارة إن الجمهور الجاهل بطبيعته، أنحى باللوم على «أوبو» الملك، لأنه تقليد فظ، لرابليه لأن كل كلمة من الكلمات تكررت فيه.. وأكثر من ذلك، رأى أناسٌ في «أوبو» عملاً مكتوباً بالفرنسية القديمة، وتسلّى طابعوه بطبعه بأحرف قديمة وظنوا أن Phynance من إملاء القرن السادس عشر.

رابليه من هؤلاء المؤلفين الذين لا ينفكّون عن تذكير الجمهور بأنفسهم، وحتى الجمهور الذي لم يقرأ أعماله. إنه يَسكن لغة الحياة اليوميّة، ونحن نجد آثار العمالقة في المعاجم الفرنسية دون شك، وكذلك في المعاجم الإنجليزية (غاراغانتيان: ضخم، هائل) والمعاجم الفلاماندية (بانتا غرويلست: الشارب الفرح)؛ والمعاجم الإيطالية والإسبانية والبرتغالية حتى إن القائلين بلغةٍ واحدة احتفظوا بهذه العبارات التي ذهبت مثلاً: «ربع ساعة رابليه» للتذكير بوضعٍ شاقٍ لا بدّ من مواجهته، ويصعب الخروج منه وهي تلميحٌ إلى الحياة المغامرة لمُبدعٍ تظل ولائمه البطولية عيداً بالنسبة إلى الفكر.

لـوثـر LUTHER

١٤٨٣- ١٥٤٦

«نحن مسؤولون، وهذا حقّ!»

(مارتن لوثر)

«وهو الذي، بترجمته للكتاب المقدّس، أيقظ وحرّر اللغة الألمانية، ذلك العملاق النائم؛ وبإصلاحه الديني رفَع أمةً بأسرها إلى مستوى الفكر والعاطفة».
هكذا حيّا «هردر» أبو الرومانسية الألمانية، الإرثَ الذي ترَكه «لوثر».

نبيُّ اللغـــة

وكتب غوته لـــ«بلومنتال» قائلاً بمثل هذا الاحترام:»... لأن ما يقوله الله في القرآن حقٌ»: «وما أرسلنا من رسولٍ إلا بلسان قومه». وهكذا أصبح الألمان شعباً، «بلوثر».

«من أراد الكلام على أدبٍ ألماني جديد فينبغي أن يبدأ بلوثر»، هذا ما قاله «هاينه» فيما بعد. وفي كتابه «الدين والفلسفة في ألمانيا»، أعلن أنه بفضل ترجمة الكتاب المقدّس الذي «تنشره المطبعةُ، ذلك الفنُّ السحري، بآلاف النسخ في الشعب، انتشرت لغةُ «لوثر» في ألمانيا كلها، في سنواتٍ قليلة، وارتفعت إلى مصاف اللغات المكتوبة الشاملة. وهذه اللغة المكتوبة ما تزال سائدة في ألمانيا، وهي تمنح هذا البلد المجزأ سياسيّاً ودينياً وحدتَه الأدبية هذا الكتاب القديم هو ماء «جوفانس»[1] الأبدي بالنسبة إلى لغتنا».

(١) ماء جوفانس هو الماء الذي يجدّد الشباب.

أجل، أُطلقَ الإصلاح الديني الذي بدأت مسيرتُه في ميدان اللاهوت منذ ثلاثمائة سنة. وقد بدأ الإصلاحُ بهذا السؤال المرهق الذي لن يترك لوثر أبداً: «كيف أعثرُ على الله الرحيم؟» كان «الراهب الصغير» كما كان «شارل كنت باحتقار، ينوي الذهاب إلى السماء لا إلى الجحيم».

بيد أن الإصلاح ما كان يمكن أن يكون له مثل هذا الصدى لولا اللغةُ الألمانية الجديدة التي رفَعها «لوثر» إلى المستوى الأدبي، لولا الأدبُ الذي وُلد هكذا في جميع بلدان اللغة الألمانيّة، بهذا الحدث الكبير الذي هو ترجمة الكتاب المقدّس. إن جملة عمل لوثر الأدبي والصحفي، وهو عمل على صلةٍ وثيقة بنشاطه الإصلاحي يلامس فنوناً شتى: المحاضرات، والمناقشات، والدفاع، والأطروحات، والبرامج، والمنشورات، والعظات، والرسائل، والتراتيل الكنسية، وأدب ديني كامل للتلقين والتثقيف، ومنه الأمثال الخرافية المترجمة إلى الألمانية، ودون أن ننسى «أحاديث المائدة» (١٥٦٦).

حياة لوثر

وُلد «مارتن لوثر» في ١٠ تشرين الثاني ١٤٨٣، في «ايزليبين»، ودرس في جامعة «ايرفورت» (الفنون السبعة)؛ وكان عليه، بعد امتحان نهاية الدراسة أن يكرّس نفسه لدراسة الحقوق، لكنه تخلّى، بسبب حوادث شخصية عن مهنته في العالم ليدخل في ١٥٠٥ دير النسّاك الأوغسطنطينيين في «ايرفورت»، حيث عُيِّن رئيساً في ١٥٠٧. ومنذ ١٥٠٨، أصبح أستاذاً بكرسيٍّ في جامعة «وتنبرغ»؛ وألقى فيها محاضرات في الفلسفة الأخلاقيّة، ثم في دراسة الكتاب المقدّس. وفي ١٥١٠و١٥١١ وبسبب النزاعات التي قسمتْ رهبنته سافر إلى روما. ولدى عودته، مُنِحَ لقبَ دكتور في اللاهوت، وأصبح في ١٥١٢ خلّف حاميه «جوهان فون ستامبتز»، بصفته أستاذ الكتابة المقدّسة في «وتنبرغ»، وهي وظيفةٌ احتفظ بها حتى موته.

لوثر مبشّرٌ أيضاً. وهو يعدّ هذه المهمة: «أسمى وظيفةٍ في المسيحية»، ولذلك بذل ما في وسعه دوماً كي يكون مفهوماً إذ يجب أن يُقال للمساكين إن الأبيض أبيض والأسود أسود، بأبسط طريقة، كما يكون ذلك بألفاظٍ بسيطة وواضحة، ومع ذلك فهم يكادون لا يفهون ذلك.

في ١٥١٥، أصبح كاهناً لمنطقة يتبعها أحد عشر ديراً في «ساكس» و«تورنغ». وبالرغم من النجاحات الخارجية، ظلّت علاقات الإنسان بالله، بالنسبة إلى لوثر، مسألةً، مفتوحة وغير محلولة ومؤلمة. لقــد دخل الدير ليخدم الله وحصل بذلك على خلاص نفسه وفي أثناء مرحلة الدير أغرقته مسألةُ القضاء والقدر في أعظم القلق، وأفضتْ به إلى الانهيار الداخلي: إن شطراً من الإنسانية كُتبتْ له السعادةُ، وكُتبت على الشطر الآخر الهلاكُ الأبدي، على أثر أمر إلهي لا يُسبّر قرارهُ ويخشى لوثر أن يكون بين المرفوضين؛ فبسبب تفاهات مثل شروده خلال الصلاة، أو الخطيئة بالفكر وبالإهمال، ظنّ نفسه غير قادر على الحبّ الكلّي لله والتوكّل التام عليه. وبحثُه الذي لا يَرحم عن نفسه تفسّره فكرتُه التي يُشاركه فيها «أوكهام» عن إله جليل يَقْتضي العدلَ التام. وهو في محاضراته، ينضمّ إلى تصوّف «برنارد دي كليرفو»، و «بونا فنتور»، و «جيرسون»، و «انسلم كانتربري»، و «تولر» واللاهوت الألماني. وزادت حساسيتهُ وخيالهُ العميقان خشيتَه من الهلاك الأبدي.

حاول «لوثر» أولاً حلّ هذه النزاعات باتّهامه لنفسه، مصوّباً حكمَ الله أملاً بأن الله لن يُصدر حكمه على من أصدر حكمه على نفسه. وبذلك يعارض أسميّة اللاهوت المدرسي، وفكرة أن الله لا يحْجب نعمته عمّن أظهر له حبّه بالأعمال الصالحة. يرفض لوثر مشاركة الفرد هذه النعمة الإلهية. وهو على يقينٍ من أنه لا يخضع لغير رحمة الله: «أنا لكَ، اجعلني مغبوطاً». وفي محاضرته عن «رسالة إلى أهل رومية»، ظهرَ اليقينُ. عدالةُ الله جليّةٌ

في الإنجيل. ينبغي للإنسان ألا يؤمن بغير الإنجيل ليتعلّم عدالة الله وهذا التقديم المطلق للإيمان المتوكل على مشيئة الله، تقديمه على جميع الأعمال التقوية، وذلك الاتصال المباشر للنفس مع الله، يظلان طوال حياته نواةَ إيمانه. كل شيء منوطٌ منذئذٍ بالإيمان، الإيمان بالخلاص عن طريق المسيح وحده. «وهذا هو البنْد الذي به تقف الكنيسةُ أو تسقط».

استخدامُ «الغفران» يبدو إذن للوثر تكفيراً عن الخطيئة بثمنٍ بخس. وهو يُهاجم هذا التعامل في أطروحاته الخمس والتسعين، التي ثبّتها، بحسب رواية عن «ميلانكتون»، في ٣١ تشرين الأول ١٥١٧، على باب كنيسة قصر «وتنبرغ»، عوضاً عن الدعوة إلى النقاش بين اللاهوتيين.

كُتبتْ الأطروحات باللغة اللاتينية ولم تلبث أن تُرجمتْ إلى الألمانية، فأثارت حركةً شعبيةً واسعة. ووقفتْ وراء لوثر معارضةُ دول الامبراطورية المناهضة لروما والتي وجدتْ مطالبُها تعبيراً لها في «شكاوى الأمة الألمانية» لإيراسم. وقد أنذره مجمعُ «وورمز» أن يتراجع وواجه الامبراطور «شارل كنت» بعينه، فأبى أن يحذف شيئاً من أطروحاته وختم رفضه بهذه الكلمات: ليكن الله في عوني! آمين!.

حينئذٍ رُمي بالحِرْم وبالإبعاد. ولكي يحميه أميرُه، الأميرُ المخوّل الاقتراع في الامبراطورية الجرمانية «فريديريك دي ساكس»، عملَ على اختطافه سرّاً كي يأتي به إلى قصر «وابورغ»، حيث ترجم العهدَ الجديد من العبرية واليونانية إلى الألمانية. وفي ١٥٢٢، عاد إلى «وتنبرغ»، وكرس بقيةَ حياته على تعزيز مذهبه اللاهوتي، وعلى تشكيل الجماعات الإنجيلية والكنائس على الصعيد المحلّي.

مات «لوثر» في ١٨ شباط ١٥٤٦ خلال سفره، إلى «ايسلبين»، مَهْد أسرته. وقبل موته بيومين، كَتبَ، وكأنه يُلخِّص حياته: «نحن متسوّلون، وذلك حقّ».

من الأطروحات إلى الإصلاح

جَرَّ «لوثر»، في بداية الأمر، ورغم إرادته، إلى الإمعان المتزايد في معركته ضد كنيسة روما. وكلما وَجب عليه أن يدافع عن نفسه ازدادت بروزاً للعيان تطوراتُ البابويّة المشؤومة ونواحي ضعفها وفي جدال له مع اللاهوتي «جوهان ايك»، أنكر الأصلَ الإلهي للبابويّة، وقال بصدد «جان هوس» الذي أُحرق كونه مُهرطقاً في ١٤١٥، إن بين المحكومين [التشيك] الذين أدانتهم مجمع «كونستانس»، مَنْ هم جدُّ مسيحيين، وجدّ إنجيليين وذهب إلى حدّ التأكيد على أن المجامع نفسها ربما تخطئ وربما أخطأت، وكفى ذلك «ايك» ليُعلن أن لوثر مُهرطق، وهي إدانةٌ زادت من شعبية راهب «وتنبرغ»، لا في الدوائر الأنسية وحدها، وإنما بين الشعب على الخصوص.

في سنوات ١٥٢٠-١٥٢١، بَسَط «لوثر» برنامجاً واسعاً للإصلاح، في ثلاثة مؤلّفاتٍ نثرية. ومن مُنادٍ إلى الإصلاح أصبح مُصلحاً. بدأ لوثر مؤلّفه الأول «إلى النبالة المسيحيّة في الأمة الألمانية بصدد تحسين وضع المسيحي» (١٥٢٠)، بنداء إلى الإمبراطور والأمراء وطبقة النبلاء الدنيا: وهو يَلْتمس عَوْنهم لأن البابوية تجعل كلَّ إصلاحٍ مستحيلاً لأنها محصورة بثلاثة جُدر. والجدار الأول سلطةُ الكنيسة الموضوعة فوق السلطة الدنيوية. والجدار الثاني هو العقيدةُ التي تؤكّد أن البابا وحده هو الذي يستطيع أن يُفسّر الكتاب المقدّس بطريقةٍ معصومةٍ من الخطأ. والجدار الثالث هو السلطة الملكية التي يملكها البابا، فهو وحده المخوّل بدعوة المجتمع.

يعتقد لوثر أن جميع المؤمنين، جميع المسيحيين في حالة كهنوتية بالعمّاد: كلُّ واحد هو نفسه كاهنٌ وأسقف وبابا. وليس الكاهنُ وسيطاً بين الله والناس: «على المسيحي أن يَحْكم فيما يعدّه خيراً أو شراً في الإيمان، لأنه هو نفسه كاهن ويُنذر «لوثر» السلطات الزمنية». ويختتم مؤلّفه بهذا التمنّي: «ليُعطِنا الله جميعاً ذكاء مسيحيّاً، وليُعط النبالة المسيحية في الأمة الألمانيّة

على الخصوص شجاعةً روحية حقيقية، لكي يفعلوا أفضل الفعل للكنيسة المسكينة!».

وفي مؤلّفه الثاني الكبير، الذي حُرِّر أولاً باللاتينية «أسرُ بابل» ١٥٢٠، لا يستبقي «لوثر» من الأسرار السبعة القديمة سوى كلام الله وثلاثة أسرار بشكل مُنقّى» (العماد، والتوبة، والعشاء السري). وهو يقدّر أنه حين ترفض الكنيسة مناولة الخبز والخمر للعلمانيين بعد استحالتهما الجوهرية، وحين تدافع عن استحالة الخبز والخمر إلى جسد المسيح ودمه وعن تقدمة القربان في القدّاس، فإنها تغدو حبيسة ذاتها. وبذلك يوجّه «لوثر» ضربةً قاسية إلى حقّ الكهنوت المقصور عليهم.

ومؤلّفه الكبير الثالث «في حرية المسيحي» الذي نُشِر في تشرين الثاني ١٥٢٠ جوابٌ عن محاولة توسّط الحاجب البابوي كارل فون ميلتيتز. وفي هذا الهجوم الجديد على أسس كنيسة روما، أكّد لوثر مرةً أخرى أنّ ليس للمسيحي، في المسائل التي تتصل بالإيمان سوى كلام الله، فهو وحده الحجة التي يُحتَجّ بها.

["المسيحيُّ إنسانٌ حرٌ، سيّد جميع الأشياء
وليس تابعاً لأحد. المسيحي خادمٌ في كل
المجالات وتابعٌ لجميع الناس"]

(مارتن لوثر، في حريةَ المسيحي)

من ١٥٢١إلى١٥٢٥ تطوّرت الحركةُ الإصلاحية تطوّراً متعاظماً.

لقد لقي لوثر جمهوراً مستمعاً واسعاً في بلاد اللغة الألمانية: ما لَبِثَ الفلاحون والبرجوازيون والفرسان، دون فرق، أن أخذوا يطبّقون على وضعهم السياسي والاجتماعي تعاليمه وكتاباته السجاليّة. لكن لوثر يهاجم في وعظه مثل تلك «العقول الفاسدة»، ويكتب في ١٥٢٣ «في السلطة الزمنية، إلى أي حدّ تجب علينا طاعتُها؟» وفيها يطلب من المسيحية الاعتراف بالسلطة بعدّها نظاماً إلهيّاً.

ألم يكن قد كتب أن المسيحيين ينبغي أن يخلعوا أمراءهم الذين «تصرّفوا بطريقة غير مسيحية إزاءنا، فهم إذن طغاةٌ»؟ ولذلك فإن «توماس منتزر» (١٤٨٩-١٥٢٥) والفلاحين لاموه على أنه لم يكن راديكاليّاً إلا في الكلام. ونشرَ «منتزر في ١٥٢٤» خطاباً للدفاع المبرِّر بقوة وللرد على اللحم بلا عقل الذي يعيش حياةً ناعمةً في وتنبرغ. وعندما حدثتْ ثورة الفلاحين، ردّ لوثر وانحاز «ضد عصابات الفلاحين القاتلة والنهّابة».

الكتاب المقدس كما فهمه لوثر

في كل نصٍّ جديد للوثر، تبرز ضرورةٌ متعاظمةٌ: جعل كلام الله في متناول الجميع. ولا ريب أنه ترجم منذ ١٥١٧ إلى الألمانية تسعة عشر مزموراً. لكنه في عزلته «وارتبرغ» إنما كتب، في عشرة أسابيع، العهدَ الجديد بالألمانية، وبدءاً من صيف ١٥٢٢، شرعَ في عمله الرئيسي، ترجمة العهدين القديم والجديد، محققّاً بذلك «العملَ الأساسي في النثر الألماني» (نيتشه). وفي خريف ١٥٣٤ طُبِع الكتاب المقدّس كاملاً بالألمانية القديمة عند «هانزلفت» في «وتنبرغ». وبين ١٥٣٤و١٥٧٤، باع «لفت» مئة ألف نسخة، دون حساب إعادة النسخ، وتمّت الترجمةُ بفضل طريقة العمل الأنسية العلمية الجديدة، وبالرجوع إلى النصوص العبرية واليونانيّة. والترجمة تفسيرية حقّاً، فهي تَجْهَد في أن تُعيد المعنى الأدقّ دون أن تكون مُستعبَدةً للكلمة المفردة. وباسم صحة الترجمة هذه، كان لوثر مضطراً، في بعض الأحيان، أن يتهاون بالكلمات. إذ إن مبدأه هو «أن المعنى لا ينبغي أن يخدم الكلمات ويتبعها، بل إن الكلمات هي التي يجب أن تخدم المعنى وتتبعه». وخلافاً للصوفيّين الذين سبقوه في خَلْق اللغة، تعلّق «لوثر» بمعنى الكلمات المحسوس. ولا تهرب لغتُه المنسجمةُ الإيقاع إلى المجرّد والسطحي، وإنما تظل، على العكس، حافلةً بالصور، قويةً، نضرةً في عباراتها.

يجب كي نعلم كيف ينبغي أن نتكلّم الألمانية «أن نسأل الأمَّ في البيت، والأولاد في الزقاق، والرجل العادي في السوق، وأن نرى في وجوههم كيف يتكلّمون، وكيف يترجمون تبعاً لذلك، وهكذا يفهمون ويلاحظون أننا نتكلّم الألمانية معهم». والجانب الإنساني لدى لوثر ليس محسوساً في أي مكان أكثر منه في رسائله لامرأته وأولاده، وكذلك في «أحاديث على المائدة»، التي تتألف من محادثات جرتْ فعلاً مع أصدقاء ومعاصرين، مكتوبة بلغةٍ جميلةٍ بمزيج من اللاتينية والألمانية.

تأثير لوثر

نَهَل ليسنغ، وكلوبستوك، وهردر. وهامان، وغوته، وحتى بريخت من الكتاب المقدّس رأساً، ومن لغة لوثر رأساً. وقد أثّر كتاب «الترانيم الإنجيلية»، و «مجموعة المواعظ»، وكتاب الصلوات، تأثيراً قوياً في الشعب البروتستانتي.

وفي الثماني والثلاثين أنشودة التي ألّفها نفسه والتي ما تزال تُرنَّم اليوم، يتكشَّف المصلح أيضاً عن مبدع للغة مثلما كان في الكتاب المقدّس.

ولا ريب أن لوثر في مواعظه التي تنوف عن الألف والتي تستخدم الكتابة ذات الوجوه الأربعة والاستعارة، يظل على اتصال وثيق بتقاليد أواخر العصر الوسيط؛ بيد أنه نجحَ في الوقت نفسه أن يرفع إلى مستوىً قومي أدبَ التعليم والتثقيف. إنه يجرؤ على التفكير، كما أن «كانت»، فيما بعد وعلى صعيد آخر جرؤ على المعرفة.

* * *

النصف الثاني من القرن السادس عشر

[«اعلمْ، أيها القارئ، أن الذي سيكون حقّاً
الشاعر الذي أبحث عنه في لغتنا، هو ذاك
الذي يُدخِل إلى نفسي السخط والسكينةَ
والفرحَ والألم والحبَّ والبغض.»]
(جواشيم دي بيلي. دفاع عن اللغةَ الفرنسيةَ وتمجيد لها)

لكل بلدٍ دينُه: بعد تسوية صلح «أوغسبورغ» ١٥٥٥، ما الذي بقي من الوحدة الثقافية الأوروبية في المسيحية المُبْتَلاة؟

في أول مدّة زمنية، بدا أن رسالة الفنانين والأدباء تَسْمو على الانشقاق الإيديولوجي في الغرب، لقد مثّل البروتستانتي «رمبرانت»، على صورةٍ محفورةٍ، «موت العذراء» لجمهوره الكاثوليكي. واستُخدمت كتبُ «إيراسم»، و«ميلانكتون» نفسه – تلميذ لوثر – في المعاهد اليسوعية. لكن على أيّة قيمة يمكن الاستناد، في النصف الثاني من القرن السادس عشر، إذا لم تعد الأرضُ مركزَ الكون، وإذا لم تعد الكنيسة هي الكنيسة الجامعة؟ لقد تعايشتْ أشدُّ الأفكار تعارضاً في ميدان العلوم مثلما كانت في ميدان الدين، دون أن يتقدّم ميدان على ميدان، وفي هذا المناخ من الاختلاط، والاضطراب الفكري والروحي، حلَّ العنفُ المسلّحُ محلَّ العنف الكلامي. اشتعلتْ أوروبا بأسرها: الحروبُ الدينية، صعود القوميّات، الاضطهاد التركي في البلقان، وكل واحد يلازمه الخوفُ من الطاعون. الموتُ الماثلُ في كل مكان يُحاصر الناسَ ويولِّد فيهم إحساساً بالهشاشة والكآبة.

الإصلاح المزدوج، البروتستانتي والكاثوليكي، يَستنفر انتباهَ أوروبا كلها، باستثناء البلدان الأرثوذكسية التي لا يَعنيها مباشرةً الانشقاق البروتستانتي. والتزم الأدبُ، بصورةٍ جد طبيعية، خدمة الأفكار: «الكتابة تعني تأجيج نار الحروب الدينية وأصبح الرأيُ العام مُرضعاً للمعارك»، بحسب عبارة «رونسار» (خطاب إلى الملكة). وفي أوروبا المتشنِّجة، ما الأشكال الأدبية التي ستصدّ عنفَ الزمن؟ المسرح، الموضوع الذي يُمَثِّل عليه العالَمُ كوهمٍ، وهو «رمالٌ متحركة» (شكسبير، مكبث)، والقصيدة الرعوية، وهي نَظْمٌ للحنين إلى «العصر الفنّي المفقود» (ليتاس، آمنتا)، والشعر الذي يرافقه المزهر الذي أوتارهُ «بالغة العذوبة» (كوخانوفسكي، تَسبيح لله).

الرأي العام: يغذي المعارك

كان لا بدٌ لكل من المعسكرين من أن يَفْرض عقيدته بكل الوسائل. ولقد كُمَّ الأدبُ لأن الكنيسة تشكُّ بأن الأدب لا يوافق عقائدها؛ وتطوّر الأدبُ الديني مع ترجمات عديدة لنصوص الكتاب المقدّس. وتتقابل النصوصُ المناصرةُ حيث يتواجه الكاثوليك والبروتستانت والسلاح بأيدي هؤلاء والقلم بأيدي أولئك. ويختلط بقعقعة السلاح الضحكُ الهازئ في الكتابات الهجائية. وكان للتوتّرات الدينية نتيجةٌ سعيدةٌ على الأقل، على الصعيد الفني: ذلك أنها يسّرت تفتّحَ الآداب القومية. وفي غمرة هذه الضجّة وهذا الهياج، نَدُرَ الذين رفضوا التعصب، وقالوا بالتسامح ودعوا إلى التهدئة.

الأدبُ يُلجم

إذا استثنينا البندقية، فإن إيطاليا لا تتّهم السلطة البابوية بالرغم من النشاط المعارض الذي بذله «جوان دي فالديس» وظهور بعض المراكز

الكالفينية، مثل مركز «فيراري». وبالمقابل شهدت شبهُ القارة على أرضها ولادة حركة هامة، حركة تجديدٍ روحي للإصلاح المضاد الذي أثاره مجمع «ترانت» (١٥٤٥-١٥٦٣). ولقد أصدرت الكنيسةُ عدداً من التدابير لتجارب الدين البروتستانتي.

ووُجدت رهبانياتٌ جديدة: الأوراتوريون، والاورسولينيون، والعازاريون، واليسوعيون على الخصوص، لكي يعملوا بالإرشاد والتعليم على إعادة نفوذ الكنيسة الكاثوليكية. وفضلاً عن جماعة يسوع، فإن جمعية التفتيش العليا والعامة وإنشاء ثَبْتٍ بالكتب الممنوعة خدما غرض روما: تنقية الضمائر.

هذه العقلية التأديبية التي فرضتها التدابيرُ التي تَهدف إلى إيقاف تحرُّر الفكر، عاقَ انتشار الأفكار وعرقَل الإنتاج الأدبي. أما الكتّابُ المتمرّدون على الامتثال فوَيلٌ لهم! إن النهضة الإيطالية التي بلغت أوجّها قبل ١٥٥٠، تنحدر بعد هذا التاريخ! فالفرديّة الإيطالية خنقتها قواعد فنّ الشعر لأرسطو التي أعيد إليها تقديرُها. ودُرست تعاليمُ «هورلس» وفنُّ الشعر لأرسطو وتابعهما بحماسةٍ «ليتاس» «الفن الشعري» ١٥٦٥، و«جوليو سيزار سكاليجر» (١٤٨٤-١٥٥٨) «فن الشعر»، ١٥٥٦. لكن ما كان ينبغي أن يكون النهاية المنطقية لأنسيّة القرن الرابع عشر عبّرت عنه الأعمالُ المسرحيةُ، في الأغلب، بالتقليد العقيم للمؤلّفين اليونان واللاتين. إن عدداً من المؤلفين مثل «جيان ماريا سيتشي» (١٥١٨-١٥٨٧)، و «انطون فرانسيسكو غرازيني» الملقَّب «ايل لاسكا» (١٥٠٣-١٥٨٤) و «جيور دانوبرونو» «الشمعدان» ١٥٨٧، و «جيوفانباتيستا ديلابورتا» (١٥٣٥-١٦١٥)، هم وحدهم حاولوا الابتعاد عن الكلاسيكية وبالمقابل، ففي ميدان الشعر الغنائي، لم يكن النموذج الذي حاكاه الشعراءُ أكثر من غيره قديماً، وإنما بترارك: ظلّ الشاعر الذي تغنّى بـ«لور» المرجع الذي لا نزاع فيه. وظفرت الملحمةُ بنجاحٍ كبير. وهذا الفن لا يمكن إلا أن تُشجّعه، في الحقيقة، الكنيسةُ والسلطةُ الملكية: فهو يندّد بأعداء الكاثوليكية ويتملّق الأمراءَ، الذين يُعَظّمون كأبطالٍ أسطوريين. بيد أن روايةَ الملحمة المسيحية مع

المحافظة الأمينة على القواعد الأرسطية انكشفتْ عن أنها ممارسةٌ صعبةٌ. فالأعمال تعوزها العفوية والنضارة، وليس للشخصيات امتداد، والبطولة فيها غير مقنعة. ومع ذلك فهناك استثناء، وهو استثناءٌ عظيم: «ليتاس» (١٥٤٤-١٥٩٥) الذي فكّر وهو شاب بملحمةٍ حول احتلال القدس، لكن الموضوع بدا له شديد الوعورة، فتخلّى عنه. وفي ١٥٦٢ نشرَ قصيدةً فروسيةً أكسبتْه الشهرة على الفور. وفي بلاط الدوق «ألفونس الثاني»، وكان بلاطاً مرهف الذوق بالغ الرقة، متأثراً بفكر الإصلاح، عاش «ليتاس» أسعد سنوات حياته، بالرغم من الآلام التي سبّبها حبُّه الصاخبُ مع أميرات «فيراري». ويرجع تاريخ «آمنتا» إلى هذه المدّة، وهي دراما رعوية مُثِّلتْ في ٣١ تموز ١٥٧٣. إن نشيد الحبِّ هذا الذي يُعَبّر فيه عن الإحساس بالزمن الذي يمرّ، مبنيٌ على أخلاقيّةٍ جزئيةٍ، بعيدة عن التعاليم المتشدّدة المعادية للإصلاح الديني. وبالرغم من نجاح «آمنتا»، لم يتخلَّ «ليتاس» عن المشروع الذي تعهّده منذ سنوات عديدة، فأنجز «القدس المُنقَذة». وهي ملحمةٌ فروسيةٌ ومسيحيةٌ، قصيدةٌ طويلة من عشرين نشيداً، تُحاول أن توفّق بين المقدّس والدنيوي، وتروي الاستيلاءَ على القدس على أيدي الصليبيين الذين كانوا بإمرة «غودفروا دي بويون». وإذا كان ما تذكّره من هوميروس وفرجيل وآريوست كثير العدد، فإن عذوبة التعبير ولطفَ العواطف ينتميان إلى مزاج «ليتاس» ذاته، مزاجه الرقيق والكئيب. ومثال ذلك هذا المشهد المؤثّر الذي يُحاول فيه تانكريد، وهو مسيحي؛ لم يبقَ لديه من الوقت إلا ما يكفي لتعميد الأميرة العربية «كلوتند» التي جرحها جرحاً مميتاً في قتالٍ تنكّرت فيه بثياب المحاربة:

«(تانكريد) بيد أنه لم يلفظ أنفاسه حينئذٍ
وجمع كلَّ قواه حول قلبه
وخنّق يأسه، وأسرع ليردّ الحياةَ بماء التعميد
إلى التي قتلها بسيفه
وبينما هو يَلْفظ الكلمات القدسيّة، تبّسمت كلوريد

وكأنها فَرِحةٌ بالموت،
وبدتْ كمَنْ تقول: «السماءُ تنفتح لي،
وأنا ماضيةٌ بسلام».

إن «القدسَ المُنقَذة» التي هاجمها «غاليلي» بخاصة، عملٌ من أشهر الأعمال الشعبية في الأدب الإيطالي. وكان «ليتاس» على وعي بأنه يُنتج قصيدةً ملحمية حقيقيّة أعلى بكثير من محاولات «تريسان» و «ألماني». ومع ذلك فقد راودته الشكوك في وقتٍ مبكّرٍ جداً. لقد تساءل، وهو طالبُ اليسوعيين القديم، عن إيمانه: أفلمْ يكتب عملاً مسرفاً في دنيويّته؟ ألم يُضمنّه حسّيةً مسرفة؟ تجاذبه الشكُّ والقلقُ فألّف نصّاً جديداً للقصيدة ذاتها، نصّاً عارياً من الفصول الروائية، وتحوّلت «القدسُ المُنقَذة» التي رفض منئذٍ أبوّتها، إلى عملٍ تعليمي ذي طابع تثقيفي خالص: «القدس المحتلة» (١٥٩٢-١٥٩٣). فوعده البابا «كليمان الثامن» بمكافأةٍ مخصصة لكبار الشعراء: التتويج في «الكابيتول». لكن الاحتفال لم يتمّ، ذلك أن حالة «ليتاس» الصحية تدهورت. وانطفأ في ٢٥ نيسان ١٥٩٥.

ومن داخل الكنيسة الإيطالية ارتفعت أصواتٌ ناشزة. فالمفكر الجدلي الحادّ الذهن والسجالي المخيف «جيور دانوبرونو» (١٥٤٨-١٦٠٠) في كتاباته الفلسفية «في قضية المبدأ والوحدة» ١٥٨٤ ينتقد الأرسطيّة ويُشيد بالمعرفة القائمة على التجربة والعقل وقد حُكم عليه بالحَرق بسبب مقالاته الهجائية والناقدة – ولاسيما «طَرْد الوحش المنتصر» ١٥٨٤، حيث يصف سماءً طُهِّرت من كواكبها السيئة ممثّلة بالدب والتنيّن، ومسكونةً بالحكمة، والحقيقة، وجميع الكيانات الخيّرة... وقد رأى اليسوعيون فيها رمزاً لتطهير روما والكنيسة.

[«الحكم الذي أصدرتموه ربما سبّب لكم من الاضطراب أكثر من الاضطراب الذي أشعر به وأنا أسمع الحكم»].

(جيوردانو برونو وهو على محرقة محكمة التفتيش)

هذا الوجه المنظور لمناهضة الإصلاح الديني، حيث تُنْشَر الثقافةُ المسموح بها فقط، لا ينبغي أن يُخفي عنا جانباً كبيراً آخر: إن الإصلاح الكاثوليكي أثار أيضاً تجدّداً روحيّاً- في إيطاليا، خلق «باليسترينا» فنّاً موسيقيّاً جديداً، الموشحة الموسيقية الدينية، من أجل تجمّع جمعيات «الأورتوار» الذي أسّسه «فيليب نيري». وفي أوروبا كلها، نشر الكاثوليك والبروتستانت ترجماتٍ عديدة للكتاب المقدّس وهي ترجماتٌ تُعَدّ روائع على الصعيد الأدبي.

ترجمات الكتاب المقدّس

هذه الترجمات التي بدأت حركتُها منذ عدة عقود، وأحياناً منذ عدة قرون، تقوم على أمنيةٍ واحدة وهي: جعل النصوص المقدسة في متناول أكبر عددٍ من الناس، وكان لها نتيجةٌ واحدة وهي الإغناء الكبير للغات المحلّية. وهكذا فإن «مارنيكس دي سانت الديغوند» أسهم بترجمته للمزامير ١٥٨٠، إسهاماً هامّاً في النثر الإيرلندي.

وفي السنة نفسها التي نَشَر فيها «جان بلاهو سلاف» (١٥٢٣-١٥٧١) الراهب البوهيمي، «مجموعة الأناشيد» ١٥٦٤، شرَع انطلاقاً من التفكير اللغوي في ترجمة العهد الجديد، قائمة على الترجمة اللاتينية، على ترجمة «تيودور دي بيز» والترجمات التشيكية السابقة. وحثّتْ أعمالهُ الرهبان البوهيميين على إنجاز ترجمةٍ للكتابات المقدّسة مختلفة عن جميع الترجمات التي سبقتها. وأنتجتْ مجموعةٌ من العلماء استخدمت النصوص العبرية واليونانية واللاتينية وطبّقتْ آخر نتائج التفاسير المحلية والأوروبية، أنتجت عملاً مرجعيّاً: «الكتاب المقدّس التشيكي» (١٥٧٩-١٥٩٤) الذي ظلّ خلال قرنين القاعدة لدى التشيك والسلوفاك، حتى الكاثوليك.

«أنا ممزقٌ من الجهات كلها ولا أدري ماذا أفعل...»

(جان سيلفان)

كان الشاعر السلوفاكي «جان سيلفان» (١٤٩٣- ١٥٧٣) موزّع النفس بين البحث عن اليقين المطلق والبحث عن السعادة البشرية، بين التشاؤم والندم، وأصدر في ١٥٧١ «تراتيل جديدة - شروح مزامير التوبة والمراثي». وفضلاً عن شروح مزامير داود السبعة، يَكْمن جوهر المجموعة في هذه الثلاث والعشرين قصيدة روحيةً، تأمّليّةً التي تعكس قلق مؤلِّفها. وفي حين كُتِبتْ هذه النصوص بالتشيكية المصطبغة بالسلوفاكية، وهي إحدى اللغتين الأدبيتين في سلوفاكيا، آثَر «مارتن راكوفسكي» (١٥٣٥-١٥٧٩) أن يُدوِّن باللاتينية تركيباً أنسيّاً بين الأصول القديمة وبين التصوّر المسيحي للعالم، ضمن المنظور الإصلاحي لِـ«ميلانكتون»، الذي يتناول بتفكيره تنظيم الدولة والمجتمع.

ويشارك الكاثوليك هم أيضاً في تطوير مبحث التراتيل باللغة التشيكية، وهي ظاهرة جديدة في أوروبا: ونحن مدينون لـ«جان روزنبلوت دي سفاركنباك» (مات في ١٦٠٢) «بمجموعة الأناشيد» (١٦٠١) التي أَلَّفها على أثر مجموعة «سيمون لومنيكي بودسي».

طال الإصلاحُ شمالَ كرواتيا وهنغاريا وترانسلفانيا؛ وظلّت البروتستانتيةُ، بالنسبة إلى كثيرٍ من الهنغاريين، مثلاً، تعبيراً عن الهوية والاستقلال القوميَّيْن: فالمسيحيون ضد الأتراك والبروتستانت ضد آل هابسبورغ الكاثوليك. وفي كرواتيا، أعاق آل هابسبورغ الإصلاح بسرعة. وتبقى مع ذلك بضعةُ أسماء: «فلاسيوس ايليريكوس» (١٥٢٠-١٥٧٥)، أحد مؤسّسي التأويليّة، و«ستيبان كونزول ايستراتان» (١٥٢١-١٥٧٩)، و«أوتان دالماتان» (بداية القرن السادس عشر-١٥٧٩) مترجم العهد الجديد إلى الكرواتية. والشخصية المركزية في المرحلة السلوفينية هو «بريموز تروبار» (١٥٠٨-١٥٨٦). لقد تأثّر تأثراً عميقاً بأعمال إيراسم، فدافع، بتأثير المذهب اللوثري والزونغلي، من أجل كنيسة باللغة السلوفينية، وذلك في «النظام الكهنوتي السلوفيني» ١٥٦٤. وفي ١٥٧٥ نشَر «تروبار» ترجمةً للعهد

الجديد. ومن أجل حاجات ترجماته حدَّد اللغة الأدبية معتمداً على لهجة «لجوبلجانا» وأسَّس أول معهد سلوفيني. لكن النهضة البروتستانتية قصيرةُ العهد: ففي السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر، دمَّر الإصلاحُ المضادُّ معظم الكتب البروتستانتية.

تقدَّم الإصلاح، في بولونيا، تقدّماً سريعاً. وتوصّل البروتستانت، ومعظمُهم كالفانيون إلى تكوين مجموعة ذات أغلبية في «الدييت». وحاول الأسقفُ «يان لاسكي» الرئيس الحقيقي للكنيسة البروتستانتية، أن يجمع جميع الطوائف البروتستانتية في بولونيا الصغرى ولتوانيا. بيد أن التحالف بين الكالفنيِّن والرهبان التشيك وبين اللوثريين لم تتحقّق فعلاً إلا بعد ١٥٦٠، تاريخ موت يان لاسكي. وطُبِعَ أول كتاب مقدّس بولوني كامل، على يد «يان ليوبوليتا» [الذي يسمى أيضاً نيتش يان اللفوفي]، وهو كاهنٌ كاثوليكي روماني، إنه ثمرة هذه الحماسة الدينية. ومن بعدها، أنجز الكالفانيون ترجماتٍ أخرى، في ١٥٦٣، ثم على يد الآريين، في ١٥٧٢. ومع ذلك فإن الكتاب المقدّس الذي ترجمه يسوعي هو «جاكوب وجيك» هو الذي وفّر النصَّ المرجعي للكاثوليك الرومان. وظهور هذا النص الجديد في ١٥٩٩ يُشير إلى إرادة البولونيين الذين استمالهم فكرُ الإصلاح المضاد في أن يتزوّدوا بأدبٍ ديني بتعبير قومي. كان «بيوتر بويتسكي» الملقب بـ«سكارغا» (١٥٣٦-١٦١٢) واعظاً في بلاط الملك زيغموند الثالث والملك ايتيين باتوري، ومُنشئاً لعدة معاهد يسوعية، فاستخدم الموعظة بأكمل أشكالها ليحث البولونيين على ترك طريق الهرطقة. ومواعظُه «مواعظ الدييت» ١٥٩٧، وهو بحثٌ سياسيٌّ وأخلاقي حقيقي، يُحذّر المؤمنين من الشرور الناجمة عن انشقاقات الجمهورية الداخلية. وفي كتابه «في وحدة كنيسة الله ١٥٥٧»» وراء إنشاء الكنيسة البابوية التي أسّسها اتحادُ «برزيسك» في ١٥٩٦ الذي كان عليه أن يؤمّن توسّعَ الكاثوليكية نحو الشرق على حساب الأرثوذكسية، ابتكر «سكارغا» أسلوباً توراتيّاً طَبَع بطابعه الآداب البولونية لعدة قرون. كما عرف كتابُه

«حيوات القدّيسين» ١٥٧٩ نجاحاً هائلاً، وهذه الحيوات مطبوعةٌ جميعاً بفكرة «الميسيانية»[1] التي سيرجع إليها أعظم الشعراء الرومانسيين البولونيين.

و «الميسيانية» التي يسّرها جوُّ القرن الدينيُّ أُشرِبَتْ بها أيضاً العقليّات الهنغارية وستكون مصدراً لتقاليد أدبية كاملة تتفتّح مع الرومانسيّة.

وفي شبه الجزيرة الآيبريّة، حيثُ طُبِّقَتْ بيَقظةٍ أوامر محاكم التفتيش، آثر الأدبُ الدينيُّ الذي لم يكن أقلّ جمالاً وغنىً، علاقةً أقل مباشرةً مع النصوص المقدّسة: فالأدب الصوفي الذي نما فيها أقرب إلى الشرح منه إلى الترجمة.

الأدب الصوفي

يسَّر الإصلاحُ المضاد، في البرتغال، ولادةَ نثرٍ يَستلهم الدينَ. لقد وضع «فري هيتور بنتو» (١٥٢٨-١٥٨٤) تبحّره العلمي الواسع في خدمة وَرَعه في «صورة الحياة المسيحية» (١٥٦٣-١٥٧٢)، وهو كتاب يشهد على تأثير النهضة الأنسية.

كان الأدب الصوفي الإسباني طامحاً إلى التأمل، لكنه كان راسخاً في العمل، كان مثاليّاً وواقعيّاً في آنٍ واحد، روحيّاً دون أن ينسى أن يكون إنسانيّاً، فرسَم هذا الأدبُ البحثَ الداخلي للنفس المفعمة بالرغبة في الله.

كانت «تيريز دافيلا» (١٥١٥-١٥٨٢) تؤلِّف عملاً صوفيّاً وتعليميّاً، وتتمّم مشروعها، مشروعَ الإصلاح الديني، ببساطةٍ وصدق، وبفكاهة، في بعض الأحيان. و«سيرتها الذاتية» «كتاب الحياة» (١٥٨٨)، مثّله مثّلٌ كتبها النثرية «طريق الكمال» (١٥٨٣)، و «القصر الداخلي أو مساكن النفس» (١٥٧٧) تصف رؤاها كعاشقة سماوية. تقول في «أشواقها إلى الحياة الأبديّة» ١٥١٧ «إنني أموت من كوني لا أموت».

---

(١) انتظار مجيء المسيح.

واحتذى بتيريز القديس خوان دي لاكروز (١٥٢٤-١٥٩١)، وكان تلميذاً ومعاوناً لها و«القديس الصغير» كما كانت تدعوه، ففعل للرهبان ما فعلته للراهبات «الكرمليات». وشعره - وكلُّه شعرٌ صوفي- شعرُ نفسٍ في نشوةٍ تُحِس بأن القلم تقوده قوةٌ عُليا. وقد علّق الشاعر «فاليري» بقوله: «ظاهر هذه القصائد ظاهرُ نشيد، رقيقٍ جدّاً، يُوحي أولاً بحبٍّ عاديّ ما وبضرب من المغامرة الرعوية اللطيفة وقد رسمها الشاعر بألفاظٍ خفيّة وأحياناً بألفاظٍ محفوفة بالأسرار. لكن ينبغي ألاّ نقف عند هذا الوضوح الأولي: بل يجب أن نعود إلى النص، وبفضل الشرح، أن نردّ سحره إلى عمق الهوى فوق الطبيعي وإلى السر الخفي الذي هو أثمن من كل سر للحب العائش في القلب الإنساني.[١]

والواقع أن الغنائية الغرامية في قصائد «القديس خوان» هي، بالمعنى الحقيقي، الذريعة من أجل العرض اللاهوتي: إذا كان كلُّ عملٍ قصيراً نسبيّاً فإن التعليقات الضخمة والشروح المفصّلة تحيط به. إن «ليلة النفس المظلمة» تحاول تفسير: «طريقة الصعود إلى قمة الجبل الذي هو الاتحاد بالله»، لكنها أيضاً من ألطف الاستذكارات لليلة العشق. و«شعلة الحب الحيّة» هي القصيدة الأشدّ صوفيّة «للقديس خوان» مع أن نغماتها الجنسية لا مجال للشك فيها. وفي «نشيد بين النفس وزوجها يسوع المسيح» تمتزج، على غرار «نشيد الأناشيد» الروحانيةُ والاندفاعة الغرامية: إن النفس-الزوجة- تمضي في الطبيعة باحثةً عن الحبيب، وتسأل الكائنات حتى تعثر عليه وتتّحد به.

ليلة مظلمة

(أناشيد النفس، حيث تتغنّى بالمغامرة السعيدة
التي مرّت بها عبر ليلة الإيمان/المظلمة/
في العري والتطهّر
إلى الاتحاد بحبيبها).

في عتمة ليلةٍ مظلمة
ليلة حب ملتهبٍ قلق،
يا للحظ السعيد الذي يقودني
خرجتُ دون أن أكون متنبهاً
وكان الهدوء يخيِّم بهذه المناسبة على
بيتي الذي أخلد إلى الراحة الحلوة.
يا لليلة التي تقودني إلى حيث أريد!
الليلة التي هي أحبُّ إليّ من الفجر!
الليلة السعيدة التي جمعت الحبيبةَ بالحبيب،
جمعتْ تلك التي كوّنها الحبُّ،
وتحوّلت إلى حبيبها.

وإذا كان الدينُ في إسبانيا مصدراً للإبداع الأدبي، فهو في مكان آخر ميدانٌ للمواجهات العسكرية والأدبية. في فرنسا ساد أعظمُ العنف: تَعكس مقالات «رونسار» الطابع السجالي بقوة في أدب تلك الحقبة. وكيف ندهش من ذلك إذا علمنا أن شاعري الفريقين، شاعر الفريق الكاثوليكي «بليز دي مونلوك»، وشاعر الفريق البروتستانتي «أغريبا دو بينييه» يطالبان بلقب قائد حربي.

الأدب المناضل

كان «كالفن» عدوّاً لدوداً للذّة، مهاجماً للكنيسة الزمنية الرومانية لأنها جعلتْ الدينَ شيئاً مادياً ولأنها ردّت الله إلى الإنسان وها هو ذا «سافونارول»[1] الشمال، يعمل من أجل امتداد مذهب لوثر ويُنظم كنيسة بروتستانتية حسنة البنية، ويترجم عمله الأكبر بعنوان: «مؤسّسة الدين المسيحي» ١٥٦٠. وضدّ

(١) سافونارول: داعية إيطالي إلى إصلاح الكنيسة وقد أعدم حرقاً.

هذا النص الموثّق توثيقاً قوياً حيثُ يُجْعَل من القضاء والقدر عقيدة، إنما خاض المعركة «رونسار» الكاثوليكي المتحمّس.

مقالات رونسار الأولى كُتِبتْ في ١٥٦٠، قبل الحروب الدينيّة، عندما كان الناس يأملون بالتفاهم- إن لم يكن دينياً فعلى الأقل سياسيّاً بين الفريقين.

في فرنسا، أقرّ معاصرو رونسار بالإجماع أنه «أمير الشعراء»، وقد غمَره بالنِّعم الملك هنري الثاني وخليفته شارل التاسع. وكتاباته السجالية ردٌّ على عمل «تيودور دي بيز» (١٥١٩- ١٦٠٥) الشعري والدرامي، وكان «دي بيز» يناضل في جنيف بعنف في سبيل أطروحات «كالفن». كان رونسار راغباً بصدق في أن يهبّ لنجدة المملكة، فترأس حركة الإصلاح المضاد: ورأى أن البروتستانت متمرّدون يشوشون النظام والسلام. وهو يلومهم على أنهم يبشّرون «بإنجيل مسلّح» لا يَنْشر الإيمان وإنما يبذر الرعب والعصيان، ويظهرون ابن الله وكأنه «مسيحٌ يَحْمِل غدّارته وقد اسودّ من الدخان».

كان «للمقالات» التي اكتست صورُها وأساطيرها واستعاراتها قوةً موحيةً عظيمة، تأثيرُها المؤكّد حتى بين البروتستانت. وقد اعترف هؤلاء بأن رونسار حين انحاز إلى الكنيسة الرومانية عَمِل لها بمفرده أكثر مما عملت السوربون كلها.

أما «تيودور أغريبا دوبينييه» (١٥٥٢-١٦٣٠) فقد تكوّن في جنيف على يد «تيودور دي بيز»، وهو أول من اعترف بدينه تجاه رونسار. وأصدر عمله «الوقائع المأساوية» ١٦١٦، باسم «كبش الصحراء»، وكبش الصحراء شاعر وجنديّ يضع نفسه في خدمة الإصلاح بالسلاح وبالشعر (تُجهض أناشيدنا في وسط المعارك')، دون أن يُنكر بتاتاً تأثير رونسار. وهكذا فإن وصفه الرمزي لفرنسا في أثناء الحرب الدينية يُذكّر بـ«متابعة مقالة بؤس هذا الزمن»، حيث يُخاطب الشاعر الكاثوليكي «رونسار» البروتستانت:

«دوبينييه»	«رونسار»
«أريد أن أصوّر فرنسا، الأمّ الحزينة، التي تحمل بين ذراعيها طفلين. أكبرهما متكبّرٌ، أمسك بحلمتَي ثدييها المرضعين؛ ثم أسرف في الضرب بأظافره وقبضاته وقدميه فحطّم القسمة التي وهبتها الطبيعةُ التوأمين». (أغريبا دوبينييه. الوقائع المأساوية البؤس).	«ما زلتم تشبهون تلك الأفاعي الفتيّة التي تفتحُ حين تولّد بطونَ أمّاتها. وهكذا فعندما أجْهضتم أمّتُمْ فرنسا أمّكم، بدلاً من أن تغذّوها». (رونسار، متابعة مقالة بؤس الزمن)

إن دوبينييه ابن النبيل الذي كان مهيّأً منذ صباه في بداية الحرب الدينية، لمستقبل لامع بذكائه الفذّ كبُرَ في مناخٍ من العذف. لقد كان عمره ثمانية أعوام عندما اصطحبه أبوه إلى «آمبواز» حيث أُعدم قادةُ حركة «الهوغونوت»[1]، وحلّفه يميناً أمام جثثهم ألا يبْخل بدمه «في سبيل الانتقام لهؤلاء القادة الممتلئين شرفاً».وبدأ كتابة «الوقائع المأساوية في ١٥٧٧ وأنهاها بعد أربعين عاماً بدا أن مرسوم «نانت» الذي يشْترط حريةَ العبادة أخذ يتعرّض للنقض. ورأى «دوبينييه» أن الوقت حان لتحريض البروتستانت حتى يمضوا إلى القتال.

المضطهدون الكاثوليك، بالنسبة إليه، «ألسنةٌ زائفة ومجنونة»، وهو يلومها على أنها تَخْدع السماء. وفي فريق البروتستانت، كان إجماع على استنكار كنيسة روما: «ففيها يسود الكذبُ والنفاق والفجور».

ازدهرت في هولندا وألمانيا وهنغاريا المقالات الناقدة والكتابات الهجائية، (عى غرار ما فعل «تيودور دي بيز»)، التي تهزأ من رجال الدين الكاثوليك، والمكتوبة بلغة كل بلد لتصيب هدفها بأسرع وقت. وكان هجران اللاتينية عمل احتجاجٍ ديني وسياسي.

(١) البروتستانت الفرنسيون.

الأدب الهجائي

«قدّمتْ مدرسةُ جنيف أساتذةً متعلّمين وأخلاقاً صارمةً؛ كانت معبد الإيمان الجديد؛ وفيها اتّحدت النهضة بالإصلاح: وسارت الدراساتُ الأدبيةُ العاليةُ على وفاقٍ مع تعليم اللاهوت؛ ونَهَل «مارنيكس» من هذين الينبوعين. وتقوّى بالمعلّمين من أمثال «كافن»، و «تيودور دي بيز»...الخ».

ألحّ «كينيه»، في طبعته لِـ«أعمال مارنيكس دي سانت الديغوند» ١٨٥٧، على التأثير الذي أحدثته «جنيف»، في هذه الحقبة، في الطبقة النبيلة في هولندا: من الطبيعي أن يكون «فيليب دي مارنيكس دي سانت الديغوند» (١٥٤٠-١٥٩٨)، بعد سنواته الجامعية في لوفان، وباريس، ودول، وبادو، قد تمرّس بستّ لغات - شأنه شأنُ الكثير من الأنسيين- هي اللاتينية واليونانية والعبرية والإسبانية والفرنسية والإيطالية، وتابع دروس اللاهوت في جنيف. وعندما عاد إلى وطنه الأم، نشر هذا الكالفيني المقتنع ذو القلم الفظ، سواء أكتب بالفلامانية أم بالفرنسية، هجاءً، في أول الأمر، ضد «لوثري» تجرّأ على التشيك بشرعية محاربة الأيقونات «في تدمير الصور المقدّسة في هولندا» ١٥٦٦. وبعد وقتٍ نشر «خليّة الكنيسة الرومانية المقدّسة» ١٥٦٩. وهذا النصُّ اللاذع يَعْرِض الراهبات والرهبان الكاثوليك بقسمات «نباب العسل في الخلية»، وفيما هي مؤلّفة:

«الخلّية التي يلجأ إليها نبلنا، ويتجمّع ويقوم بعمله، تُصنع من الصفصاف اللدن والسوجر الطريّ الآتيين من لوفان، وباريس، وكولويني، والمتشابكين بشكل دقيق جدًّا: وهي تُسمّى عادةً في لوفان: سفسطة أو فَوْرة، وهي معروضةً للبيع لدى صانعي سلال الكنيسة الرومانية، من مثل «جان ليسكو»، «توماس داكون»، و«ألبير ليغران» وأشباههم من المعلمين الذين برعوا في هذا الفن.

وبغية مزيدٍ من الأمن، لا بد من ربط أغصان الصفصاف وضمّها بعضها إلى بعض بحبالٍ غليظةٍ خرائبُ قديمة بُنيتْ منها المجامع الدينية القديمة والمتهافتة، الملاط المحطّم، المتفتّت، الممزوج مع القشّ المقطّع الذي يسميه العطّارون «قشّ المراسيم» الذي يُسقى في كل مرة بزبد أو لعاب علماء الدين، على أن يُمزجَ به أيضاً شيءٌ من كلس «ترانت» الغضّ».

(فيليبس فان مارنيكس)

خليةَ الكنيسةَ الرومانيةَ المقدّسةَ

وساند «جوهان فيشار» (١٥٤٦-١٥٩٠) من مواليد ستراسبورغ، «الهوغونوف» الفرنسيين وأنحى باللائمة على الإصلاح المضاد، بمثل شراسة «مارنيكس»، لكن بضراوة أكثر مناصرةً. واتّجه بهجائه في أول الأمر إلى الرهبان اليسوعيين «قبعة اليسوعيين الصغيرة» ١٥٨٠، وفي هجائه، هاجم أيضاً الطاغية فيليب الثاني، وطالب بالحرية السياسية للجميع، وهَزِئ بعلم التنجيم. واستغلّ «فيشار» المعين الرابليزي[1] في اقتباسٍ شديد التصرّف من «غارغانتيا وبانتاغرويل» ١٥٧٥. وقد نقلَ فيه العملَ الروائي نحو ألمانيا، وندّد بانحطاط الأخلاق، وحالة الكنيسة ومجتمع زمنه. لكنْ، بينما كان «رابليه» مقتنعاً بأن الطبيعة خيرّة فأفْردَ مكاناً عريضاً للحرية الفردية، رأى «فيشار» في الإنسان على الخصوص، كائناً مُذنباً. ويتّخذ الهجاءُ أحياناً بعداً عجيباً وكاريكاتوريّاً. وهو يجمع بين تدفّق الخيال والبحث العلمي. فكانت لغتّه لغةً سائغةً، مبتكرة، وكأنها تملك حياةً خاصة، فائضةً، سديميةً، هي، كما كان المؤلف نفسه يقول، انعكاسٌ للواقع المعقّد الذي يُحيط به. فحيثما كان رابليه يقول «رَقَص» كان فيشار يزايد عليه بتعداد الأفعال، التي هي تنويعاتٌ حقيقية على موضوع الرقص فيذكر نحو سبعة وعشرين فعلاً.

---

(١) نسبة إلى رابليـــه.

الآداب القــومية

بحثت ألمانيا والدانمارك عن هويتّهما عَبْر الأدب الشعبي في ألمانيا وعَبْر التاريخ القومي في الدانمارك، ألمانيا بسبب تفكّك الامبراطورية المقدّسة، والدانمارك بسبب الحروب المستمرة مع جارها السويدي القوي.

حظيَ «الكتابُ الشعبي» في القرن السادس عشر بانتشارٍ خارقٍ عدّه الرومانسيون كإبداعٍ للعبقرية الشعبية، وهو يبدو اليوم بالأحرى عملاً أدبيّاً حاز شيئاً فشيئاً على استحسان الجمهور الشعبي وهو يدور في الغالب على مجموعات من الحكايات الهزلية الرامية إلى السخرية من انحرافات المدن الألمانية الصغيرة: «بورجواز يوشيلدا» ١٥٩٨، تروي كيف أن أهالي مدينة خيالية هي شيلدا، المشهورين بحكمتهم ومهارتهم، قرّروا أن يتظاهروا بالغباء كي لا يكونوا أبداً مطلباً يطلبُه أقوياء هذا العالم وكي لا يظلوا بعيدين عن مدينتهم فلا يستطيعون حينئذ أن يقوموا بوظائفهم؛ لكنهم لفرط ما مثّلوا الغباء أصبحوا بلهاء. وعَرَف «تاريخ فاوست» الذي صدر في فرانكفورت ١٥٨٧، ذريّة مجيدة. فهذا «الكتاب الشعبي» يستأنف الأسطورة التي وُجدت حول «جوهانز فاوستوس» (١٤٨٠-١٥٤٠) في حياته، وهو من مواليد «وتنبرغ». وبعد أن درس اللاهوت في مسقط رأسه اشتُهر كساحر، وكمنجّم، ومشعوذ؛ ولعله عاش أيضاً حياةً فاسقة ومات ميتةً مأساوية. والمعنى الذي مُنحه مصير «فاوست» يؤكّد أن المؤلّف الذي ظل مجهولاً، لوثريٌّ مقتنع: وهو يَستخلص من هذه الأسطورة درساً أخلاقيّاً ويحذّر قارئه من الممارسات السحرية ومن عبادة الأصنام. ويستسلم «فاوست» لتجربة مضاعفة: تجربة الحواس والكتب الرديئة. ويهجر اللاهوت لمصلحة الطب والسحر. ولكي يمدّ سلطانه، يَستحضر الشياطين ويوقّع عقداً مع «مفيستوفيليس». وأخيراً يستبدّ به الندمُ والقلقُ واليأس، لكنه يموت دون أن يتوب. لقد أهلكتْه مُغالاتُه كما أهلكه

فضوله الذي لا يرتوي: لا يستطيع العلم أن يتقدّم على الإيمان. إن قصة فاوست مطبوعةٌ إذن بمشاغل العصر الدينية؛ ويحتلّ هجاءُ البابوية والبلاط الروماني مكاناً لا يمكن الاستهانةُ به. ولا شك أن البطل يمتاز بميله إلى المعرفة الخاصة بالنهضة، لكن عالماً تاماً يَفْصله عن شخصية فاوست التي جعل منها «غوته» رمزاً للإنسان الباحث عن الحقيقة والطامح إلى الخلاص.

تطرّق «هانز ساش» (١٤٩٤-١٥٧٦) رئيس أساقفة نورمبورغ، على مدى نحو خمسمائة ألف بيت، إلى أكثر الفنون الشعرية تنوّعاً – الشعر (قصائد حكمية، الأمثال الخرافية، الشعر الغنائي)، الحوار نثراً، الحكايات الفكهة والمسرح. وبعد أن تردّد على «مدرسة الغناء» حيث لُقّن طريقة أغاني معلم الغناء، وكي يؤلّف أعماله استلهم الأحداثَ المعاصرة كما استلهم تجربته الشخصيّة التي اغتنت بارتحاله عبر «البافيير»، والنمسا، وشرق ألمانيا وشمالها. افتتن «ساش» بالإصلاح الديني، فانحاز في ١٥٢٣ إلى لوثر الذي كرّس له قصيدةً مُثْقَلةً بالاستعارات «عندليب وتنبرغ». وتحتوي مقطوعاته الدينية التي تطمح إلى أن تكون تثقيفيّةً، على مواعظ حقيقية في بعض الأحيان، ومنها ما هو حول الزواج. وتعبِّر الشخصيات التي استعارها من الملحمة اليونانية والتاريخ الروماني والأسطورة الجرمانية، بلغة البرجوازي الصغير في نورمبرغ، وهي لم تصبح بعد موضوعاً للتحليل السيكولوجي. وبالمقابل، فإن حكاياته الفكهة، وتمثيلياته التهريجية، والألعاب الكرنفالية، تأسر القارئ. فهذه المقطوعاتُ القصيرة الشعرية والمقفّاة بالقوافي المتتابعة وبنبراتٍ أربع، المحصورةُ في بعض الشخصيات، تعرض لوحاتٍ من الحياة اليومية وتعالج بقريحة غير معتادة مساوئ الحياة الزوجية ومخاصماتها. ويُشيد الكاتبُ بأخلاقيّة أقرب إلى أن تكون نفعية. الخطيئة في نظره جنون، والمذنب أحمق.

تأكيد وجود الدانمارك من حيث هي أمة، وإرساء قواعد الأدب قومي، ذلك هو معنى أعمال «أندرز سورنس فيديل» (١٥٤٢-١٦١٦). وله في ١٥٧٥، ترجمة الأناشيد الملحميّة الدانماركية عن «ساكسو غراما تيكوس».

وهذه الترجمة رسّخت في الدانماركيين الشعور القومي، وولّدت لغةً أدبية دانماركية. الطابعُ المصطنع للغة التي ضبَطها «فيديل»، وأسلوبه الأصيل مَنَحا هذه اللغة امتداداً كافياً خوّل لها الحلولَ محلّ اللاتينية. وكان هدف «فيديل» كتابةَ أخبارٍ تاريخية للدانمارك ثم عَدَل عن ذلك في ١٥٩٣، بعد أن فقد مركزه كمؤرّخ رسمي ملكي بعد موتَ المُحسن الأساسي إليه. لكن قبل هذه المدّة، أسهم «فيديل» إسهاماً هامّاً آخر في تطوّر الأدب الدانماركي حين جمع وطبع مجموعةً من الأغاني الشعبية «مئة أغنية دانماركية» ١٥٩١.

أدب التّهــدئة

قليلٌ من البلدان أفلتت من مختلف أنواع العنف الذي أثارتْه المسألةُ الدينية. ومبدأ التسامح الديني الذي وُضع في «دبيت» بوهيميا، في ١٤٨٥، والذي يستبعد تطبيق قاعدة لكل بلدٍ دينُه، تأكّد في بولونيا. وهكذا قدّمت مملكة بوهيميا المشهد المُطمئن لحرية العبادة وفي «فردوس المهرطقين» هذا، احتفظ الملك سيجيسموند الأول وابنُه زيجموند أوغست، بعلاقات متميّزة مع مستشاريهم البروتستانت، وإن انحازوا إلى مواقع رجال الدين الكاثوليكيين وحياة «أندجيه فريتش مودجيفسكي» (١٥٠٣-١٥٧٢) وعمله يوضّحان سياسة التسامح الملكيّة. لقد جسدّ – وكان تلميذاً لإيراسم – فكرَ النهضة البولونية. وبعد أن أنهى دراسته في كراكوف، قام برحلات عدة، ولا سيما إلى وتنبرغ حيث أقام علاقةً مع «مارتن لوثر»، و «ميلانكتون» ولدى عودته إلى بولونيا حاملاً مكتبة إيراسم، أصبح سكرتيراً للملك «زيجموند أوغست» وشارك في بعثاتٍ دبلوماسية إلى هولندا وبوهيميا. واضطهدته الكنيسة التي حرّمتْ كتبه، فحظي بحماية الملك، وأفلتَ بذلك من المحاكمة الكنسية. ومع ذلك فإن هذا الكاتب لا يقطع صلته مع الكاثوليكية الرومانية، وإن فسّر العقيدة بطريقةٍ حرّة، ومضى بعيداً في نقده للكنيسة بقَدْر بعض الكالفينيين، جميعُ

كتاباته تهاجم نقائص المجتمع البولوني: «القتل والعقاب» ١٥٤٣ يندّد بتفاوت العقوبات بحسب الطبقات، مثل سلطة النبلاء التعسفيّة. وفي عمله الرئيسي «تطهير الجمهورية» ١٥٥٤، رسم الخطوط الكبرى للمشروع الكبير من أجل إصلاح المؤسّسات؛ وهو يدافع عن قضية الفلاحين ضد الجور الإقطاعي ويُشيد بمساواة المواطنين أمام القانون. ومن حيث هو حارسٌ للأخلاق المسيحية، عارض بحدّة الصراعات الدينية وأثنى على التسامح، وعلى جَعْل الكهنوت ديموقراطيّاً، والتعليم علمانيّاً.

إن عدداً من المفكّرين الحريصين على احترام حرية الرأي ندّد بالتعصّب وبنبذ التسامح اللذين تجلّيا في المعسكرين وبالدور الذي أمكن أن يلعبه الإصلاح والإصلاح المضاد كمُطفئين للفكر. وهكذا فإن «كورنهيرت» عارضَ بعمله السياسي وبكتاباته معارضةً ضارية إعدام المهرطقين في هولندا.

و «ديك فولكرتزون كورنهيرت» شاعرٌ وناثر، ونقّاش ولاهوتي وعالم أخلاق وكاتب عدل (١٥٥٢-١٥٩٠) أخذ يدرس اللاتينية في الثلاثين كي يتمكّن من قراءة أعمال آباء الكنيسة في النصّ الأصلي. وقد تغذّى كأحد رجال النهضة، بكتب العصور الكلاسيكية القديمة وبالمصلحين الكبار، فأُعجب بإيراسم، وحيد عصره في أوروبا كلها، لكنه لامه على خضوعه الدقيق للكنيسة. وإذا كان قد تحفّظ إزاء الكنيسة الكاثوليكية التي يأسف على العبادة الوثنية الرومانية فيها، فإنّ تحفظّه أكبر حيال البروتستانتية. ومثلّهُ الأنسي الأعلى حول قابلية الإنسان للكمال حمله على نَبْذ مفاهيم مثل الفساد الكلي للإنسان الخاطئ.

عندما أصبح كاتب عدل في «هارلم» في ١٥٦١، ثم سكرتيراً لهذه المدينة بعد ثلاث سنوات تمرّس بالسياسة وتردّد على أمير «أورانج» الذي عيّنه فيما بعد سكرتيراً لدول هولندا. بيد أنه بعد جميع أنواع النزاعات وبعد مرحلة من النفي، قضاها مُزعَجاً من هذا الحزب حيناً ومن ذاك حيناً آخر، هجر السياسة ليكرّس نفسه لأعماله - وهي مدهشةٌ لأنها تتضمّن مئة وخمسة

وأربعين عنواناً. ويتكوّن مثلُه الأعلى من التسامح وحرية الضمير، ممّا قاده في «إذن الله وأمره» إلى لوم لوثر لأنه جعل من الكتاب المقدّس «بابا» من ورق:

«كلٌ واحد يريد أن يتحكّم بإيمان الآخر.

والذين يفعلون ذلك كانوا قد علّموا فيما مضى

أن مثل هذا السلوك لا يليق بالمسيحيين

كان فكرهم حينئذٍ متواضعاً

حين كانوا يرقدون، دون قوة، تحت الصليب

لكنهم، في الوقت الحاضر، يُظهرون بوقاحةٍ قوتّهم.»

«إذن الله وأمره»

عالج «كورنهيرت» أنواعاً شتّى مثل الكوميديا، والتراتيل، والبحوث اللاهوتية، وعملُه الأهمُّ هو «الأخلاق أو فن المعيشة الصالحة» ١٥٨٥، الذي عُدّ أول كتاب مختصر للأخلاق في أوروبا، مكتوبٍ باللغة المحلية، ومُستوحىً بعمق من الرواقية والمسيحية. وفيه نَعلّم كيف يستطيع الإنسان أن يعيش عيشةً فاضلة. وفيه يتوسّع «كورنهيرت» في موضوع قابلية الإنسان للكمال حين يملك إرادةً حرةً وحُكماً ومعرفةً وضميراً يتمرّس بالحكمة والعدل والقوة والاعتدال، وهذه هي الفضائل الرئيسية الأربع والقول المأثور العزيز عنده هو: اعرف الأشياء التي من المهم معرفتها، ودع ما سوى ذلك على حاله، وهو قول يَرمُز إلى المعركة الفكرية التي آثر أن يخوضها، والتي نجد صدىً لها في مَسْعى «مونتينيي».

في المنطقة التي اصطدم فيها الكاثوليك والبروتستانت بعنفٍ شديد («تداولتني الأيدي: عند «الجيبلان» كنت «غويلف»، وعند الغويلف كنت جيبلان»)[1]، ظلَّ «ميشيل دي مونتينيي» (١٥٣٣-١٥٩٢) حذراً في مواجهة ضروب التعصّب: «ما الحقيقة التي تحدّها هذه الجبال والتي هي كذبٌ في العالم

---

(١) غويلف وجيبلان حزبان سياسيان.

الذي يتجاوزها؟» هذا الدرسُ من حذر الفيلسوف يكشف كم كان قلقاً إنسانُ القرن السادس عشر المؤذن بالزوال: إن ازدياد شدة النزاعات الدينية والسياسية، وانحطاط الأوضاع الاقتصادية، وتدهور شروط المعيشة، كلُّ ذلك أَفْسد صورةَ الإنسان الجميلة التي نشرتها الأنسية. حينئذ أصبح الناسُ أكثر حساسيةً لتتابع مظاهر العالم الخادعة، والأوهام المخيِّبة للآمال، والحيَل والأعذار الكاذبة.

«على رمال هذا العالم المتحرِّكة: المسرح»

في نهاية القرن السادس عشر هذه، عملت النهضة عملها بالعمق، في قلب الجماهير. وكان هناك إنتاجٌ مسرحيٌّ وافرٌ حرّض عليه انتظارُ الجمهور المتعطِّش إلى العروض المسرحية. وعَمَد مؤلِّفو ورجال المسرح الإيطالي والإسباني والإنجليزي إلى إشباع مَيْل معاصريهم إلى الإفراط والمغالاة. وهم يعارضون ابتزازات الواقع بالعنف المُمَسْرَح، المقنَّن، والمقبول. ويحسُّ المشاهدون بقربهم من شخصيات شكسبير الذي يرى أن الإنسان ليس سوى ممثِّل مسكين، وأن هذه الدنيا هي «رمال هذا العالم المتحرِّكة».

المسرح التعليمي

إذا كان إرثُ العصر الوسيط مستمراً في ألمانيا تمثيليّات أخلاقية، فإن المسرح باللغة اللاتينية عرف هو أيضاً انطلاقة عظيمة، وقد استخدمه الأنسيون لنَشْر أفكارهم. واستخلص اليسوعيون درساً من ذلك، وجعلوا من المسرح أداتهم التربوية الرئيسية. وفي المعاهد اليسوعية الواحد والعشرين من منطقة «الرين الأسفل»، مثِّلت خمسمائة مسرحية واثنتان، بين ١٥٩٧-١٧٦١.

في البلدان الشمالية، وبعد زمن من الجمود الثقافي الذي جرّه الإصلاحُ الديني، انبعث المسرح بشكل مسرحيات من الكتاب المقدّس، وكوميديات طلاب هي امتداد للدراما المدرسية التي تُعلَّم في المدارس: «كوميديا توبي» ١٥٥٠، المنسوبة إلى «أولوس بيتري» (١٤٩٣ - ١٥٥٢)؛ و «سجن صامسون»، لـــ«ايرونيموس جستسن روش» (١٥٣٩ - ١٦٠٧).

تأثير الكلاسيكيين

الواعظ البروتستانتي «بيتر بورنيميزا» (١٥٣٥-١٥٨٤)، نَقَل إلى المسرح الهنغاري، النزاعات بين مختلف الطوائف الدينية: ففي «المأساة» ١٥٥٨، التي اقْتُبست بتصرف من «إيلكترا» لسوفوكل، اقترح تأليفاً بين الأفكار البروتستانتية والأنسية. وكان «انطونيو فيريرا» (١٥٢٨-١٥٦٩) منظِّراً للمسرح الكلاسيكي، لكنه كان أيضاً كاتباً مسرحيّاً، وهو يحتلّ مكاناً خاصّاً في مأساته «كاسترو»، وهي مثال الاقتباس عن النماذج المأساوية اليونانية، في البرتغال، وسوف تُستَأنَفُ حَبْكتُها في القرن العشرين، في «الملكة الميتة» لمونترلان. أُلِّفت مأساة «كاسترو» في ١٥٥٨، وهي مكرَّسة لـ«اينيس دي كاسترو»، الزوجة السريّة لولي العهد «بيير دي برتغال» والتي قُتِلَتْ بأمر الملك ألفونس السادس.

فنّ المَسْرحة

شهدت هذه الحقبةُ المسرحية الأوروبية تفجّر ضروبٍ من فنّ المسرحة المحررَّة، تُبلور أذواق الجمهور الواسع ورغباته.

ففي فرنسا، قدّر الجمهورُ المثقف مسرحيات «روبير غارنييه» (١٥٣٤-١٥٩٠)، والجمهور الأرستقراطي مسرحيات «ايتيين جوديل» (١٥٣٢-١٥٧٣) التي هي أقرب إلى شعر البلاط منها إلى النص الدرامي، لكن النجاح الشعبي الحقيقي فاز به «ألكسندر هاردي» (١٥٧٠-١٦٣٢) الذي أرضى ذوق معاصريه بالعنف وبالعمل المسرحي.

تجلّى هذا الشغف بالفن المسرحي في إيطاليا وإنجلترا وإسبانيا وفرنسا ببناء العديد من المسارح الثابتة: مسارح مختلفة معماريّاً وجماليّاً، مثل «كورّال كروز»، في إسبانيا، والمسرح الأولمبي في «فيسين» (إيطاليا)، اللذين بُنيا في السنة نفسها؛ وابتكار خشبة المسرح على الطريقة الإيطالية تَرمز إلى ذوق العصر للتمثيل؛ فهذه

الهندسة المعمارية تفصل الممثّلين عن الجمهور، وهي بالتالي تسمح بعَرْضٍ مزدوج، العَرْض الأول يجري على خشبة المسرح، والعرض الثاني في الصالة: الناس يذهبون إلى المسرح كي يُشاهدوا وكي يُشاهَدوا. ويغدو المسرح، وهو المكان المتميّز للحيلة وللرسم الخدّاع وللديكور، العالمَ المفضّل لمجتمع ليست الحياةُ بالنسبة إليه سوى مظاهر خدّاعة وأحلام مؤقّتة عابرة. وهكذا تذكّر «المسارح الدنيوية» بالتعالي الإلهي: ليست الحياة سوى هم، والواقع الحق يقع في عالمٍ آخر وفي أثناء زمن التمثيل يمكن لعبء القيود الاجتماعيّة والدينية أن يبدو أخفَّ محمَلاً ولعله لهذا السبب هزّتْ إيطاليا حركةُ «المقلاع» التي رفضت الخضوع لمبادئ أرسطو التي تَحكم المسرح: لقد ظَهر فنٌ جديد قَلب التقنية المسرحيّة الإيطالية والأوروبية على حدٍ سواء هو الكوميديا (الملهاة) المرتجلة. وكانت إنجلترا تجهل نظريات أرسطو وتُشجّع على ولادة مسرح يحرّر قوى التخيّل.

الكوميديا المرتجلة

ظهرت أول فرقة مسرحية مُحترفة في «مانتو» في ١٥٤٥. لكن «الممثّلين الفنّيين»، في ١٥٦٧، تخلّوا عن النصّ المفروض، وأخذوا يرتجلون مستندين إلى «التصميم»، ويستخدمون الحركة والإيماء بدلاً من اللغة المسرحية. في الأصل، تعارضت «الكوميديا المرتجلة» مع «الكوميديا الرفيعة» المكتوبة والمحفوظة والمُلقاة والمبنيّة على النماذج القديمة. وفضلاً عن الارتجال، تتطلب الكوميديا المرتجلة من الممثّل تمثيلاً فيزيائيّاً رشيقاً ومعبّراً جدّاً؛ ولا بدّ لذلك من أن يكون الممثّل من أهل «الحرفة» وهذا ما تعنيه كلمة فنّي في «الممثّلين الفنيّين».

وتجسّد شخصياتُها طباعاً عامةً لا تتغيّر، يتعرّف المشاهدُ عليها بفضل قناعها وملابسها. ثم إن الممثّل، لكي يسدّ ما في العمل المسرحي من فراغات، يملك طائفةً من الأمثال والكلام المتهافت والأحاديث الماجنة والمقاطع المسرحية المُعَدَّة بعناية ولا يبقى عليه إلا أن يضعها في الوقت المناسب.

النماذج الأساسية أو «الأقنعة» لها أصلٌ إقليمي بارز: الكثير من الخدم، الموروثين من الكوميديا اللاتينية والذين هم محرّكو الحبكة، آرليكينو، بيدرو لينو - بييرو الفرنسي - بريجيلا، بيلترام، ميزيتين - ويُعْرَفون في فرنسا باسم: سكابان، باسكان، تودلوبان - آتون من «بيرغام»؛ بوليشينيل، وارث «ماركوس» القديم، من نابولي؛ والنسختان المطابقتان له: «ميوباتاكا، وماركوبيت» من روما. ايل دوكوري، الدكتور المتحذلق والجاهل من «بولونيي»، ويجسّد «بانتالون» البرجوازيّ العجوز المتذمّر، من البندقية - غورجيبوس وجيرونت على المسرح الفرنسي. والمتشدّقون الجنوبيون، كابيتانو، سبافنتو، سكاراموشيا، فراكاسا، جياغور غولو، كوفيلو، كلهم أخوة القبطان الإسباني «ماتا موروس». النماذج النسائية الأدوار التي تقوم بها النساء، وبذلك أمرٌ استثنائي تماماً، ترتدي ملابس غير مألوفة، والممثلات يمثّلن دون أقنعة، والخادمات المتغنّجات، كولومبينا، سيلفيا، أو أيضاً العاشقات، إيزابيلا، فلامينا...

وسرعان ما حلّت الكوميديا المرتجلة محل الكوميديا الخاضعة للقواعد ويُفسِّر انتشارُها بالمكانة التي تُوليها الابتكار، والملاحظة المباشرة للحياة، ولاسيما بنوع تمثيل الممثّلين. وعموميةُ لغة الحركة تؤمّن لها ذويّاً حدود إيطاليا. وممثّلو الكوميديا المرتجلة الذين سافروا إلى إسبانيا للتمثيل، أسهموا في إنطلاقة المسرح الشعبي الإسباني.

المسرح الإسباني

فَرْضُ الصليب بالحديد والنار، وخدمة الملك وإجلاله، وغَسْل الإهانة بالدم: ذلك هو المثل الأعلى لنبلاء إسبانيا. وهو يَنْعكس بأمانةٍ في الإنتاج المسرحي لهذه الحقبة، كما يتجلّى فيها مَيْلُ شعبٍ بأسره إلى المواقف العجائبية والغريبة العاطفية والمشهدية وسواء أكان هذا المسرح شعبيّاً أم أدبيّاً

أم دينياً فإن ثبات العنصر الديني جليٌ فيه: الكتّابُ المسرحيون الإسبان الكبار كانوا، في بعض الأحيان، وبصورة سريعة عابرة، كهنةً. وتلك حال «لوبي دي فيجا»، و «تيرسو دي مولينا»، ثم «كالديرون» و «موريتو».

حافظ المسرحُ الديني على تقاليد العصر الوسيط في التمثيليات الدينية، وهي تمثيليات ذات محتوى رمزي وتنتهي بتمجيد سرّ القربان المقدّس وكانت تمثّل في أروقة الكنائس أو على عرباتٍ حُوِّلتْ إلى خشبة المسرح. وفي مساكن النبلاء أو القصور كان المسرح الأدبي أو البلاطي مقدّراً تقديراً: قدّم جوان دي لاكويفا (١٥٤٣-١٦١٠) بنجاح «تحرير إسبانيا» لـ«برناردور ديل كاربيو». لكن الإشبيلي «لوبي دي رويدا» (١٥١٠-١٥٦٥) هو الذي خلّص المسرح من خماره، وألبسه ثياباً فخمة وصانه صيانةً مُترفةً». وأسّس «لوبي دي رويدا»، وهو أول ممثّل ومؤلّف إسباني محترف، أوّلَ فرقة مسرحيّة إسبانية تمثّل أعمالاً كلاسيكية. ولكي يُغذّي ذخيرة[1] فرقته كتب تمثيليات تُدعى «بازوس» وهي مسرحياتٌ قصيرةٌ جدّاً، فيها دراسة للأخلاق والعادات، وتسليةٌ أو هجاء، وكانت تُمتع المشاهدين. إن «تمثيلية الزيتون» ١٥٦٧ تمثّل أسرةً ذات طابع تقليدي. الأم والأب والبنت، كلهم على شيءٍ من البلاهة، يحلمون بالثروة وينتهون إلى الخصام بصدد إدارة الثروة الوهميّة: كيف يستعملون أفضلَ استعمال المال الذي سيجمعونه... بفضل شتلة الزيتون التي زرعوها في الأرض.

«باحة» الكوميديا

ابتكر المسرحان الإنجليزي والإسباني اللذان انضويا إلى الواقع الشعبي، حلولاً مسرحية انطلاقاً من الشروط المادية المحليّة. ففي إسبانيا، كانت الأعمال المسرحية تُمثّل في «باحات الكوميديا»، وهي باحات واقعةٌ في

(١) الذخيرة: مجموع المسرحيات التي تقدمها الفرقة المسرحية.

وسط التجمعّات السكنيّة. في أحد طرفي الباحة كانت تُنْصب المنصّة المسرحية للتمثيل. إن هذا العُرْيَ للديكور يُعلن بوضوح عن قوة الاستحضار في النص وفي حركات الممثّلين. وكان الأشراف وأبناء الطبقات الميسورة يستأجرون الشرفات لحضور العرض المسرحي. وكان لكل باحةٍ جمهورها الذي ربما أفسد تحيّزهُ العرضَ. وفي بداية القرن السابع عشر، في مدريد، مَنَح الجمهور حظوته باحةَ «كروز» التي يدعمها «البولونيون»، وباحة «ديل برنسيب» التي يُصفِّق لها الذين دُعُوا «النقانق»، وباحة «لوس كاتوس ديل بيرال» التي يدافع عنها «الأرغفة القاسية»، وبعض هذه الأبنية مثل باحة «ديل كاربون» في غرناطة، وبخاصة باحة «الماغرو» في «سيوداد ريال»، ظلّت صالحةً للعروض، ولا سيما خلال الأسبوع السنوي للمسرح الإسباني. لكن سرعان ما أمّن تذوّق المنظور، في إسبانيا كما في أوروبا، سيطرة المسرح على الطريقة الإيطالية

[العالم كله مسرحٌ، والجميعُ نساءً ورجالاً، ليسوا سوى ممثّلين.]

المسرح في عهد البزابيت وجاك الأول

في آخر ملك اليزابيت وُلِد مسرحٌ فسح المجال لقوى المتخيِّل (يُعلن تمهيد هنري الرابع لشكسبير: «...سوف نُشغِّل أحلامنا») وأكّد نفسه، في الوقت نفسه، على أنه حيلةٌ بارعة خالصة. والحقبةُ الكبرى للمسرح الإليزابيتي والمسرح في عهد جاك الأول يبدأ بعد ١٥٨٠. لكن القرن التاسع عشر عَبَرتْه إبداعات مسرحيةٌ من كل الأنواع: المسرحيات القصيرة التعليمية، التمثيلية التهريجية، حيث تنبعث بعفوية الفكاهات وأفعال التهريج المضحكة، والمسرحيات التهذيبية التي يُحقَّر فيها العظماءُ المذنبون بنداءاتهم. إن مؤلّفي فنون المَسْرحَة الإليزابيتيين يَنْهلون من نَبْع التقاليد الشعبية أو يستلهمون تجربة زملائهم.

المكان المسرحي

قبل العصر الإليزابيتي، كان المسرح يُعَدُّ مشروعاً تجاريّاً يُديره مُشعوذون ليسلّوا جهلةَ الناس؛ وأكثر من ذلك، كانت العروضُ التمثيليّة تَستتبع تجمعّات للأهالي تُعدّ خطرةً على النظام العام. وتبعاً للقوانين السارية في سنوات ١٥٧٠، كان يُنظَر إلى الممثّلين على أنهم يماثلون المشرّدين وعندما طبع «بن جونسون»، في ١٦١٦، مسرحياته في مجلّدٍ نصفي سمّاه «أعمال» (وهو مصطلحٌ مرتبط بالأنشطة الفنيّة الجادة) استُهزِئ به. لكن لم يلبث المشاهدون الإنجليز أن رأوا في الممثّل ممثلاً للوضع الإنساني، واختفى شيئاً فشيئاً العارُ الذي رزح تحته الممثّل حتى الآن، ونُظِّم بناءُ المسرح، وشُيِّد أولُ مسرح من هذا النوع، في ١٥٦٧، في الضواحي، شمال لندن، ودُعي «الأسد الأحمر» وفي ١٥٧٦، بنى «جيمس برباج»، وهو نجارٌ وممثّل في أوقات فراغه «المسرح»، الذي شُيِّد خارج أسوار لندن. وكان النجاحُ التجاري عظيماً بحيث أن العديد من المسارح أُقيمتْ حول المدينة. وازدهر الفنُّ المسرحي خلال سنوات ١٥٩٠ بالرغم من استنكار المؤمنين، وحذر السلطات المحليّة، والرقابة الكليّة الحضور، والتهديدُ المُلازِم، في فصل الحرّ، بالطاعون الذي يمنع كلَّ تجمعٍ للأهالي. والمسارح الواقعة على الضفة الجنوبيّة على «التايمز»، على مسافة من الضواحي المباشرة للمدينة، كان يتردّد عليها بصورة منتظمة لندني من ثمانية في آخر القرن السادس عشر. وأشهرها «الغلوب»، حيث مُثِّلت معظمُ مسرحيات شكسبير و «بن جونسون».

الوثيقة الوحيدة لتلك الحقبة التي تمثّل مسرحاً اليزابيتيّاً جاءتنا من هولندي هو «جوهانز دي ويت»، أنجزها في ١٥٩٦، خلال زيارة له إلى لندن قصد في أثنائها «مسرحَ البجع» كان داخلُ الصالة دائريّاً. وكان هناك خشبةُ المسرح الشديدة الارتفاع والمحميّة من المطر بمظلّةٍ تسندها أعمدة. وكان المشاهدون وقوفاً في الجهات الثلاث من خشبة المسرحٍ أو جالسين في

الرواقين أو الثلاثة الممتدة حوالي المسرح. وفي مؤخرّة المكان حيث يتحرّك الممثّلون ينتصب «برجٌ» مع غرفٍ مغطّاة تؤوي المقرّ وجميع ملحقات الفرقة. وكانت صالات العرض المكشوفة واسعة جدّاً أحياناً.واستطاعتُها استقبال أكثر من ألفي مشاهد؛ وكان سعرُ الدخول يختلف بحسب بقاء المشاهدين وقوفاً في محيط خشبة المسرح أو جلوساً في الأروقة الدائرية الواقعة فوقها وكانت الفرقُ المسرحية في العصر الإليزابيتي تتألف من الرجال والفتيان ليس غير. وكانت جميعها مرتبطة بسيّد إقطاعي كبير، وكان وليم شكسبير و «ريشاد برباج»، في مسرح «الغلوب»، ينتميان إلى فرقة حاجب الملك الذي منحهما رعايته. وعندما اعتلى «جاك الأول» العرشَ في ١٦٠٣ أصبحتْ هذه الفرقةُ فرقةَ الملك. وكان المسرحُ وجميع ملحقاته من الديكورات والأشياء المتعلّقة بالنشاط المسرحي ملكاً للممثّلين والمساهمين في المشروع الذي يشكّل المسرح؛ وبهذه الصفة كانوا يتلقّون نسبةً ثابتةً من الأرباح المحققّة. ومبدأ الملكية الجماعية لا يخلو من علاقة بالذين يُديرون الفرق الإيطاليّة للكوميديا المرتجلة.

وبفضل «كيد» و «مارلو» وكلاهما متأثّرٌ بأعمال «سينيك» يحتلّ الفنُّ المسرحي في الأدب مكانة هامةً كأهمية الشعر الغنائي أو الشعر القصصي. ولم تصلنا سوى مسرحية واحدة «لتوماس كيد» (١٥٥٨-١٥٩٤) «المأساة الإسبانية». وفي مصير هذا الرجل سخريةٌ مأساوية إذ عاملته المحاكم بعد ستة أعوام من كتابة هذه «المأساة» معاملة جدّ خشنة. ففي مطلع سنوات ١٥٩٠، تخاصم مع العدالة من أجل أشياء تافهة، ففتّشت الشرطةُ منزله ووجدت فيه أهاجي مخالفة للدين وتحريضيّة. وفي ١٥٩٣ سُجِن وعُذِّب وحاول أن يُلقي اللومَ على «كريستوف مارلو». وزعم أن النشرات التي تدافع عن «الأفكار الفظيعة» والتي حملت المحكمة على إدانته نسيها «مارلو» عنده في ١٥٩١، وهي السنة التي سكن فيها الرجلان معاً. توصل «كيد» على تجريمه، لكنه لم يتخلّص من هذه القضية، ومات في السنة التالية.

درس «كريستوف مارلو» (١٥٦٤-١٥٩٣) وهو ابن اسكافي، في «كنتربري»، ثم في جامعة «كمبردج». وبين (١٥٨٧و١٥٩٣) كتبَ سبعَ مسرحيات، منها «قصة الدكتور فاوست المأساوية» (١٥٨٨-١٥٩٣)، و «تيمورلنك العظيم» ١٥٨٧ الذي طُبع في حياته. وخلال دراسته، خَدَم كجاسوسٍ لرئيس الخدمات السريّة للملكة. وقد اكتسب شهرةً شائنةً لاقتناعاته كملحدٍ حرّ التفكير ولسلوكه الصاخب. وقتل بطعنة خنجرٍ في عينه خلال شجارٍ في حانة عندما رفض أن يدفع حسابه. وعَرْضُ مسرحيات «مارلو» بسيطٌ جدّاً: الأبطال يحثّون الخُطا نحو النجاح العظيم والمُنافي للأخلاق معاً، إلى الحلّ الذي يُسجّل سقوطهم المأساوي. ويقدِّم تيمورلنك راعياً في بداياته، يَحْدوه ظمأ شديد إلى الفتوحات. وبفضل شخصيته القوية وموهبته الخطابيّة، وجَد حلفاءَ له، وشنّ الحرب على أعدائه، وانتصر عليهم، ثم شرَعَ في فتوحاتٍ جديدة. وهذا المخطّط الأساسي يُستأْنَف دون انقطاع. والذين يزعمون أنهم سيقاومون تيمورلنك والذين هَزَمهم تيمورلنك يُقسمون أنهم سينتقمون، لكنه يظل سليماً، بمعجزة، وفي آخر المسرحية احتل قلب الأميرة «زينوكرات» التي غدت زوجته وحليفته، وبدا كأنه مدعوٌّ إلى أن يصبح سيّد جميع الأراضي المكتشفة على الأرض. المسرحية مدينةٌ بالكثير من إثارتها، بالنسبة إلى الجمهور، إلى أن قصة تيمورلنك كانت تحدياً لمواضعات العصر وبالفعل كان مسلّماً به لدى العموم، في مآسي العصر الوسيط وبداية عصر «تودور»، أن الطغاة المكروهين ينتهون بأن يصبحوا ضحايا سقوطٍ يستحقّونه، وهذا ما أعلنه «مارلو» في التمهيد، لكنه لم يحقّقه في مسرحيته الأولى. وفي تتمتها التي كتبها في ١٥٨٨ مستغلاً نجاح الأولى، مرّ البطلُ بالكثير من صروف الدهر: ماتت امرأته وتخاذل أحدُ أولاده جُبناً، وقبل تيمورلنك بوضعه كإنسان فانٍ. بيد أن «مارلو» لم يَنْح بمسرحيته مَنْحىً مأساويّاً حقّاً؛ والواقع أن تيمورلنك يحوّل هذه الأحداث المؤلمة إلى تجليّات الانتصار الشخصي. وهذه العجرفة فيها شيء ساحرٌ، لا يُقاومَ وبدا مؤكّداً حتى آخر المسرحية التي خُصِّصت له: لقد مات، بحسب أوامره الخاصة، في الظاهر: ينبغي لتيمورلنك، آفة الله، أن يموت.

الانتقام يُقدِّم له الموضوعَ الرئيس في مسرحيات هذه المرحلة ويَستتبع جدلاً أخلاقيّاً مثيراً. وفيما يخصّ الكوميديا، نلاحظ تنوّعاً أكبر في الموضوعات. ويبدو أن ميل شكسبير نفسه للكوميديا الرومانسية نابعٌ من مثال «جون ليلي» الذي كتب في بداية سنوات ١٥٩٠، سلسلة من الكوميديات الخفيفة المصمَّمة للممثلين الفتيان الموهوبين للمسرح والموسيقا. لكن في حوالي عام ١٦٠٠، سيطرت على الكتابة الدرامية التي تفوّق فيها «بن جونسون» القريحةُ الهجائية اللاذعة.

وفي حين كان «ليلي» ومعظم معاصريه يضعون مسرحياتهم في أزمنةٍ وأمكنةٍ بعيدةٍ جدّاً، وجّه «بن جونسون» نظراته إلى مدينة لندن وأهاليها. والمؤلِّف يشعر بالمرارة لأنه لم يتردّد على الجامعة. ولكي يعوّض هذا النقصَ، اجتهد في أن يُصبح أحد أكثر الشعراء مراعاةً للقواعد الكلاسيكية: وطبقاً لنظرية نقديّة موروثةٍ عن التقاليد الكلاسيكية، ندّد بجنون الناس ورذائلهم بغية إصلاحها، ولذلك لجأ أحياناً إلى شخصياتٍ تضطلع بدور الجوقة القديمة التي تُعلّق على العمل المسرحي بطريقةٍ لا يَغيبُ فيها التعليمُ الأخلاقي عن أحد. ويرينا مسرحُ بن جونسون عالماً قاسياً لا تَسرّي فيه العواطفُ الصالحة. وفي «فولبون» ١٦٠٥، وهي قصة مجرمٍ ثريٍّ تظاهر بأنه مُصابٌ بمرضٍ مُميتٍ، وذلك كي يدفع جميع الذين يطمعون في إرثه أن يُضاعفوا من رعايتهم له، والمشهد الأقوى هو مشهد المحاكمة الذي يُؤتَى فيه بالمذنبين دون مداراة كي يُرموا في السجن أو يُرموا لنقمة الجمهور.

كان وليم شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦)، المؤلِّف والمسرحي، في الفرقة التي مثّلت مسرحيتي بن جونسون: «كلّ له طبعه» ١٥٩٨ و «سيجانوس» ١٦٠٣، وكانت آخر أدواره تقريباً. وفي ١٥٩٠ عَمِل على تمثيل مسرحياته. وحاول جميع الفنون الأدبية ساعياً إلى النجاح، قبل كل شيء. وتمتزج التلوينات القاتمةُ والمأساويّةُ في المسرحيات التاريخية بالألوان الخفيفة والمسليّة في الكوميديات ومسرحيات الجن، ساحراً بها جمهوراً مؤلَّفاً من النبلاء بقدر ما فيه من أبناء الشعب.

الأسلوب في عهد جاك الأول

تصطبغ المأساةُ في عهد جاك الأول بالمرارة، إذ إنها عكفتْ على إظهار التفرعات المعقّدة لفسادٍ ناجمٍ عن سلطةٍ مركزية منحرفة. أما الكوميديا فهي تركّز كلَّ انتباهها على ما للثروة والمجد والجنس من سحرٍ مؤثرٍ في الإنسان. ونادرةٌ هي المسرحيات التي تَذْكر بالاسم بلاطَ الملك جاك. والتي ملكتْ هذه الجرأة سرعان ما مُنِعتْ ووُضع مؤلّفوها في السجن. المأساةُ تنتقد، في الغالب، إيطاليا، بينما يتّخذ مُؤلّفو الكوميديات ذريعةً لهم عالمَ التجار والارستقراطيين الآيلين إلى الانحطاط في مدينة لندن. وفي الحالتين كان الاختيارُ في محله: ذلك أن إيطاليا كانت تُمثّل منذ زمنٍ طويل الدين الضال، والرذيلة والخطيئة. هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى، إن الحياة اليومية في لندن، تقدِّم لكل ملاحظ مشهداً متعدّداً للفسق. وفي موازاة ذلك، أصبحت لغةُ الكتاب المسرحيين أكثر كثافةً، وأكثر امتلاءً بصيغٍ ملتبسة لكنها لا ترحم. وفي المأساة نشهد تكراراً مُستحوذاً للصور المتعلّقة بالموت وبالمرض.

ثمّة مسرحيةٌ تكوّن، هي وحدها، قائمة بمجموع الممارسات المسرحية العملية تقريباً، المستخدمة في الكتابة المسرحية في هذه المرحلة: «مأساة المنتقم» ١٦٠٦، ولسنا نعلم بالضبط إن كان قد كتبها حقّاً «سيريل تورنور» ١٦٢٦. فإلى بلاط دوق إيطالي يسوده الطموح والشهوة وحدهما، يصل «فنديس» الذي صمّم على الانتقام من الدوق بعد أن سجّن حبيبته. وقد تخفّى بملامح متملّق ولم ينفّذ ثأره إلا بعد مشقّةٍ عظيمة لأن «لاسو ريوزو»، ابن الدوق أراد اللجوء إلى خدمات هذا الوافد الجديد لإشباع غرائزه الدنيئة. بل جاءت لحظةٌ طُلب فيها من «فنديس» أن يَدْفع أخته إلى العهر، وزاد من رعبه عندما شاهد بأية سرعةٍ فظةٍ وافقتْ أمُّهما على ذلك. وبعد أن نفّذ «فنديس» انتقامه السادي، انخرط، وهو مقتنعٌ بأنه يخدم قضيةً عادلة، في

مجزرة حقيقية. وسرعان ما أصبح فنديس الساعي إلى العدالة دموياً مثل ضحاياه. وتُحوِّم على المسرحية عدميّةٌ مدمِّرة.

يمكننا قول الشيء نفسه عن مسرحيات «جون ويبستر» (١٥٨٠-١٦٢٥)، الذي يظهر لنا الحياةَ شبيهةً بالبحث المحموم عن الأمن، في عالم منذرٍ أبداً بالخطر. الناس يُهدهدون أنفسَهم بالأوهام وسعادتهم لا قوام لها. وتروي «دوقة مالفي» ١٦١٤ اضطهادَ وموت أرملةٍ نبيلة حاولت تحقيق سعادتها بالزواج من وكيلها. فهبَّ ضدّها أخواها أحدهما مختلٌ والآخر كردينال متعطّش إلى الدم، وقد استأجرا «بوزولا» الذي تولّى تعذيب المسكينة وإبادتها. وفيما بعد، أصبح «بوزولا» فريسةً للندم وتبكيت الضمير، فشرع في الانتقام للمرأة التي دبَّر مقتلها.وعلى غرار «مارلو»، حرص «ويبستر»، قبل كل شيء، على الفائدة التي يمكن أن يَجْنيها، على صعيد المسرح والشعر، من الوضع الشرس الذي يكوِّن وحده نسيج المسرحية. وهو لا يكلّف نفسه دائماً عرضَ حبكته بوضوح، وقلما يهتم بتأليف مسرحيته وتماسكها.

في معارضة مسرح العنف والوقاحة هذا، ظَهَر في العروض المسرحية الملكية أو الارستقراطية في إنجلترا وإسبانيا وفرنسا فنٌّ جديدٌ منحدرٌ من القصيدة الريفية الرعوية الدرامية، إنها تنويعٌ جديدٌ ممَسْرح للقصيدة الرعوية، وهي أحياناً موضوعةٌ بكل بساطة في شكل حوار، ويصعب اليوم تقدير أصدائها، لفَرْط ما أن مثل هذا العمل بعيدٌ عن الذوق الحالي.

[العصر الذهبي الجميل: للرَّعَوية]

الرعويةُ[1]، وارثةُ القصيدة الرعوية أو الريفية القديمة، والتي يتحرّك أبطالُها – من الرعاة والراعيات – ضمن طبيعةٍ اصطلاحية، فنٌّ عرف تطوّراً خارقاً للعادة ولقيَ تقديراً خاصاً من طبقة النبلاء. كانت بعيدةً عن

(١) الرعوية: قد تكون قصيدة غنائية، كما يمكن أن تكون رواية، أو أن تتّخذ شكلاً دراميّاً.

تصنّع حياة البلاط، ومثّلتْ نموذجاً طوباويّاً لحياةٍ أخرى في طبيعةٍ تستحضر العصر الذهبي الذي هو في آنٍ واحد الفردوس المفقود والمستقبل السعيد لمجتمعٍ أُعيدَ بناؤه على أساس علاقات جديدة بين الأفراد. الأزواج يجتمعون ويفترقون على مدى القصة، وكلّ واحد يتألم لأنه لم يفهم نفسَ الآخر، لكي يتّحدوا عند الحلّ في انسجام واقعي ونهائي. جميعُ عناصر الحبكة تسهّل تبدّل المظاهر، التنكّر، والتقلّب، وهما ميّزتا الجمالية الباروكية للإصلاح المضاد. لقد ظهر مدحُ الطبيعة، عند المعاصرين كأنه رفضٌ مقصود لكل شكل من أشكال التشاؤم، سواء كان موروثاً من فكر العصر الوسيط أم مستوحى من الفكر الكالفيني. إن المسرحية الرعوية، خلافاً للرؤية القائمة للعالم التي تذهب إلى أن الإنسان مختارٌ دفعة واحدة أو مُدان، لانتي تؤكّد أن متابعة الطبيعة هي متابعة نظام الأشياء العادي، وبالتالي نظام الكون السعيد.

الرعويات في آخر القرن السادس عشر والسابع عشر تأثّرت بـــ«أركاديا» «سانازارو» الذي روى، بالإيطالية حبَّ الشاعر المأساويَّ، ثم تأثّرت بـــ«كتب ديان السبعة» ١٥٥٩، للبرتغالي «جورج دي مونتمايور» (١٥٢٠-١٥٦١) التي ترسم مغامرات عددٍ من الأزواج الرعاة، وعلى الخصوص مغامرة «سيرينو» الذي يحبّ الراعية «ديانا» وتحبه، لكنه وجدها، بعد سنة من الغياب، متزوجةً بالراعي «ديليو». وكتب «بيتر زورانيك» (١٥٠٨-١٥٦٩) أول رواية رعوية كروايته «الجبال» ١٥٦٩، التي تقع قصتّها على الساحل الدلماتي والتي شخصياتها أبطالٌ أسطوريون شعبيون سلاف. وأصدر «ليتاس» «آمنتا»، وهي حكاية ساحرة لحبٍّ معاكس، حب الراعي «آمنتا» لسيلفيا، وهي حورية باردة ومتحفّظة؛ لقد غصبها «الساتير»[1] فأفلتت منه بفضل الراعي الذي لم تُبد له أيَّ اعتراف بالجميل وهربت إلى الغابات. وعندما يئس الراعي بسبب برودتها حاول أن يضع حدّاً لحياته لكنه

(١) شخص خرافي نصفه الأعلى بشر ونصفه الأسفل ماعز.

مُنع من ذلك، وعلم بعدئذٍ بقليل أن «سيلفيا» افترستها الذئاب. فرمى بنفسه من أعالي الصخور. لكن سيلفيا لم تمت، وتأثّرت بعلامات الحب التي أظهرها الراعي، فأرادت أن تلحق به إلى الموت، عندما أنبأها عابرُ سبيل أن «آمنتا» استمرّ حيّاً بمعجزة.

إن الولَع بهذه الرعويات بلغ حدّاً كبيراً بحيث تتالت ترجماتُها ومحاكاتها. ويمكن أن نذكر في إسبانيا «غالاتيه» ١٥٨٨ لسرفانتس (١٥٤٧-١٦١٦)، وفي إيطاليا «الراعي الأمين» ١٥٩٠ «لجيوفاني باتيستا غواريني» (١٥٣٨ - ١٦١٢)، وفي بولونيا «الحب البريء» ١٦١٤ «لسيمون سيمونيدس» (١٥٥٨ - ١٦٢٩)، وفي فرنسا «استريه» ١٦٠٧ لـ«هونوري دورفيه»، وفي إنجلترا «نبيلان من فيرون» ١٥٤٩ لشكسبير، ولا سيما «أركاديا» ١٥٨٠، «لسدني» وكانت من أكثر الأعمال شعبية في بلادها.

والسير «فيليب سيدني» (١٥٥٤-١٥٨٦) اعتنق المثلَ الأعلى لزمنه:

من واجب الارستقراطي، برأيه، أن يسلك سلوكاً لا لومَ عليه وأن يكون مثالاً صالحاً لسائر المجتمع. في ١٥٧٢، سافر إلى أوروبا ليقوم بالجولة الكبرى التي ستصبح القاعدةَ للشباب الإنجليز الذين هم من نسبٍ كريم. وعندما عاد إلى إنجلترا، شارك مشاركة نشيطةً في الحياة السياسية لبلده؛ وما لبثَ أن أصبح مركزاً لحلقة أدبية اضطلعت بمهمة إغناء اللغة الإنجليزية. وفي ١٥٨٥، شارك في بعثة عسكرية إلى هولندا، لكنه أُصيبَ، في السنة التالية، إصابةً قاتلة، في أثناء مناوشة مع الجنود الإسبان. وأعلن على فراش الموت: «كل شيء في حياتي كان عبثاً، عبثاً، عبثاً». ومع ذلك، فنحن نتعرّف فيه على إنسان النهضة، العالم والرجل السياسي، الشاعر ورجل البلاط، الناقد والجندي. جميع هذه الصفات، إذا ما قُرِنتْ بنجاح «أركاديا»، فتنتْ بسحرها الحقيقي معاصريه والأجيال التي تلتْ؛ وفي القرن الثامن عشر، استلهمه كثيراً «فيلدنغ» و «ريتشاردسون».

شكّلت «أركاديا»، بالنسبة إلى القراء في عهد اليزابيث، مصدراً للتسلية ونموذجاً يُحتَذى. والتنويعان المتتاليان للرواية نفسها يمكن أن يُعّدا استقصاءً متزايد العمق للشروط الضرورية من أجل إقامة الجماعة المثالية التي يَعْمرها الشعراءُ الرعاةُ. و «أركاديا» الأولى بدأها في ١٥٧٧ وأتّمها في ١٥٨٠، وهي تروي في خمسة كتب قصةً بسيطةً: استشار «بازيل» ملك «أركاديا» الوحيَ بالرغم من تحذير مستشاريه. وعندما علم بالمصير المرعب الذي ينتظر أسرته، تخلى عن الاضطلاع بواجباته واعتكف في الريف الأركادي؛ وهكذا حقّق مصيره بدلاً من أن يُفلت منه. وبسبب جنون الملك أصبحت أركاديا كلها فريسة للعصيان. وشُغفَ أميران هما «بيروكل» و «موزيدور» بابنتيْ «بازيل» واضطُرّا إلى التنكّر للوصول إليهما. وفي النهاية، يُحاكمان ويُتّهمان بمقتل بازيل وباغتصاب ابنتيه. ولم يكن تفادي الفاجعة المأساوية في الحلّ إلا بمفاجأةٍ مسرحية غير مشاكلة للواقع.

آذنت الرعوية بموت الرواية الفروسية التي كانت، في مطلع القرن، ما تزال تكوّن لذةَ الجمهور الواسع. الرعوية أكثر من فنٍّ أدبي إنها نغمةٌ لها طابع، ومحتوى، وهي مقترنة بشكلٍ أدبي آخر، درامي أو غنائي أو روائي، يمتزج فيها الشعر والنثر. وهي في الميدان الشعري كما هي في الميدان الروائي، شديدة الرواج ومصدرٌ للإلهام المدنّج كأعمال بترارك.

(عن الشعر: أوتارك عذبة جدّاً يا عودي)

استمرّ تأثيرُ «بترارك» حتى في هَوَسه اللغوي - واضحاً في البرتغال. والنبرة الكئيبة والخائبة والمتشائمة في الشعر «اللوسيتاني» لا تشبهها نبرةٌ أخرى. وكم من الأفكار المريرة حول حبائل هذا العالم وشروره قادت إليها هزيمةُ القصر الكبير في ١٥٧٨، والأزمةُ القوميّة التي تلتْها، وضياع الاستقلال في ١٥٨١! وكثيرون هم الشعراء الذين استداروا حينئذٍ نحو النصوص التي تَستلهم الدين. وهكذا استحضر «فري أغوستينهو داكروز»

(١٥٤٠-١٦١٩) بكثير من الحنين الفردوس والصليب وحضور الخالق. إن قصائده المصبوغة بالحزن تضيئها أوصاف «سيّرادا ارابيدا» التي كانت طبيعتها المفرطة الحيويّة عزيزةً عليه. لكن الشاعر الذي سيّبعث الحماسة في البرتغال والذي سيمنحها الشعور بالعزّة القومية هو «لويس دي كاموس» (١٥٢٤-١٥٨٠) بملحمته «اللوسياد» ١٥٧٢. وتأثير بترارك ليس غائباً عن قصائده الغنائية.

البلياد (كوكبة الثريا)

كانوا في العشرين أو الثلاثين، وقد جاء أكثرُهم من ضفاف «اللوار»، أو من «ليون»، لكي يشاركوا في الغليان الأنسي الذي أثار هيجان باريس وأوروبا تجمعّوا أولاً باسم «فرقة» كي ينتهوا من تلك «الأشياء الرثّة» مثل القصيدة الغنائية ذات الأدوار والموشح الغنائي والقصيدة الفرنسية القديمة والأناشيد الملكية والأغاني وغيرها من هذه البقالة. وأسماؤهم: «رونسار»، و«دوبيلي»، و«ايتيين جوديل»، (١٥٣٢ - ١٥٧٣)، و«جان أنتوان دي بابيف»، (١٥٣٢ - ١٥٨٩)، «بيليتييه دي مانز»، و «ريمي بيلو» (١٥٣٨-١٥٧٧) و«بونتس دي تيار» (١٥٢١-١٦٠٥). سبعة مثل كوكبة نجوم الثريا، أو مثل أعضاء المدرسة الشعريّة التي سمّت نفسها بهذا الاسم في العصور اليونانية القديمة. الإبداعُ لا النظمُ، ذلك، هو شعار شعراء «الكوكبة» الذين سمّوا أنفسهم بهذا الاسم في ١٥٥٦. إن الشعر الذي هو جوهر اللغة ذاته لم يَعُد نثراً منظوماً أو مجردَ ترجمة، وإنما هو إعادةُ خلقٍ يَنْزِع إلى الجمال. وإذا كانوا قد استأنفوا «السوناتا» الإيطالية، فقد أغْنوا إمكاناتها، وانتبهوا إلى موسيقيّة الأبيات فمنحوا القافية المكان الغالب.

كان «جواشيم دي بيلي» (١٥٢٢-١٥٦٠) في العشرين عندما تعرّف على «بيليتييه دي مانز»، وعلى «رونسار»، زميله في الدراسة، في معهد

«كوكيريه» في باريس. وقد اكتشفوا، بإدارة الأنسي «دورا»، وبحماسة، أجمل نصوص الأدب اليوناني والأدب اللاتيني. وحصل «دي بيلي» على منصب سكرتير لعمٍّ دبلوماسي في روما، وسافر بفرحٍ إلى هذه المدينة المثقلة بالماضي وبالمعنى بالنسبة إلى الأنسي. وخيّب الواقعُ أمله بصورةٍ عميقة: أضجره عملهُ، وكانت روما المنهمكة في الدسائس، في قلب الكنيسة، أبعد ما تكون عن نموذج العظمة والفضيلة الذي حلم به. ومنذ عودته إلى فرنسا، نشرَ في ١٥٥٨ «الألعاب الريفية المتنوعة»، «الأسف: «أوابد روما»، و«الحلم». و«الأسف»، شعرٌ وجدانيٌ حزين، مثل «الحزاني» لأوفيد، وهو يغني استحواذ الحنين إلى العودة. «مبارك اليومُ، ومبارك الشهر، ومباركةٌ السنة التي لقيتُ فيها الحبيبة» هذا ما كتبه بترارك. أما «دي بيلي» فيَقلِب أو يَنقُل إلى سياقٍ آخر تَهليلَ عاشق «لورا» :

«مشؤومةٌ السنةُ، ومشؤومٌ الشهرُ، واليوم،
ومشؤومة الساعة واللحظة
ومشؤومٌ ذلك الأملُ المخادعُ،
إذ بمجيئي إلى هنا هجرتُ فرنسا:
فرنسا، وبلدي آنجو، الذي يضنيني الشوقُ إليه»

(جواشم دي بيلي. الأسف)

والشاعر، من «سوناتا» إلى أخرى، لاينِي يَنعى بشعره على فراغ المدينة الإيطالية وعلى حياته وشعره: «إن ربّات الشعر تهرب مني كالغريبات» وهو يُعرب عن غياب ملهمات الشعر، لكنه لا يكفُّ عن الكتابة. وأشعاره ليست فقط «أمينة أسراره»، ولا هي يوميات حزنه المنظومة شعراً والتي نتصفحها، وإنما هي تعظيمٌ لسحر الشعر.

وفي حين كان «بيير دي رونسار» (١٥٢٤-١٥٨٥) مُعَدّاً لمركزٍ مرموق في البلاط لكنه رأى مستقبله يتحطّم بسبب صممه المبكّر. ومنذئذٍ كرّس نفسه للشعر الذي غدا، في نظره، أنبل نشاطٍ للإنسان، ولذلك وضعَ

الشاعرَ على قَدَم المساواة مع الملك الذي من وظيفته تعظيمه واستشارته. وأولى مطبوعاته: «قصائد غنائية» (١٥٥٠) استوحاها من «بندار» و «حب كاساندر» ١٥٥٢ وقد تأثّر في هذا العمل ببترارك؛ وصدّم هذان العملان بتشدّقهما ذوقَ البلاط، لكن رونسار سرعان ما فَرض نفسه في المكان الأول بدواوينه التي توخّى فيها بساطة الإلهام، «خُرَيجة»، و«الخليط» ١٥٥٤، و«كتاب الحب الثاني» ١٥٥٦؛ وأصبح رونسار في ١٥٥٨ الشاعر الرسمي للملك هنري الثاني، ثم شارل التاسع. ولدى موت شارل التاسع، هجر رونسار البلاط، وقد أصبح غنيّاً وشهيراً لكنه أصيب بخيبة أمل بعد الإخفاق الحديث العهد لملحمته «الفرنسياد» ١٥٧٢، وخلَفه في قصر هنري الثالث شاعرٌ شاب هو «ديبورت» فاعتكف في خَلْوته في «فندوموا»، ونشر «سونيتات حول موت ماري» و «سونيتات لهيلين» ١٥٧٨، وقبل أن يموت في ١٥٨٥ أعاد بلا كللٍ تنظيم تأليف أعماله لكي يدع للأجيال أفضلَ ما فيها.

أربعة أغراضٍ شعرية تُهيمن على هذه الأعمال: شعر المناسبات الذي يَحتفي بالملوك وبأحداث البلاط (الحريجة الملكية)، والشعر الملتزم الذي يتولى الدفاع عن الملكية ضد البروتستانت، (مقالات ١٥٦٢-١٥٦٣)، والشعر الفلسفي الذي يتطرّق إلى الأساطير الأساسية والذي يريد أن يموّه حقيقة الأشياء برداءٍ خرافيّ. وأخيراً، بخاصةٍ، إن رونسار هو شاعر الحب.

['نسيتُ فنَّ محاكاة بترارك[١]

وأريد أن أتحدّث عن الحب بصراحة']

(جواشيم دي بيلي. ألعابٌ ريفيةٌ متنوعةٌ)

«دواوين رونسار» التي تتغنّى الحب، الحب الأدبي أكثر مما هو واقعي، يتركّز حول ثلاثة أسماء نسائية: كاساندر، وماري، وهيلين. كاساندر سالفياتي، وهيلين دي سور جير، لهما وجود متحقّق؛ أما كاري فنحن نجهل

(١) محاكاة طريقة بترارك، أي الاقتصار على الحب الأفلاطوني، مثل حب بترارك للورا.

كلُّ شيء عنها. والاحتمال قليلٌ في أن يكون الشاعر قد أحبّهن. فأسماؤهن لها قيمةٌ رمزيةٌ إبداعيةٌ أكثر منها مرجعيّة. ثم إن اسميْ كاساندر وماري لم يظهرا إلا في وقتٍ متأخر، في العناوين، والكثير من القصائد انتقلت من ديوانٍ إلى آخر. وبالفعل إن ما يفرّق بين أعماله ليس مُلهمتها بقدر ما هي نبرتها: كاساندر تغنّى بها الشاعر في قصائد غنائية رفيعة الأسلوب؛ ومع ماري، يُباشر رونسار ما دعاه الأسلوب المنخفض الجميل - ماري لا يتعذّر الوصول إليها بقدر ما يتعذّر الوصول إلى كاساندر- وهي حيوية وفكهة - إنها تمثّل ريف «آنجو» -، أما هيلين التي يتغنّى بها في الإطار الرصين لقصر اللوفر، فهي عالمةٌ رزينة ومتكبّرة. ومن قصيدةٍ إلى أخرى، لاينى العاشق، في كل عمر، يتغنّى الحبَّ - «اقطفوا منذ اليوم أزهار الحياة - وزوال الجمال:

«الزمن يَمْضي، الزمن يمضي، أجل، وا أسفاه!

لا، لا، الزمن لا يمضي، نحن الذين نمضي

وعمّا قريبٍ سنُمدَّد تحت الصفائح

والحبّ الذي تحدثّنا عنه

ستَعْفو آثارهُ

ولذلك أحبيني ما دمتِ جميلةً».

(بيير دي رونسار. كتاب الحب الثاني)

تأثير بترارك والبلياد

البحث عن الحب الكامل الذي نَهَل الشاعرُ الهنغاري «ألبير جرجي» موضوعه من الأدب الإيطالي، يُسيطر على عمل معاصره «باليني بالاسي» (١٥٥٤-١٥٩٤). وبتأثير بترارك، ألّف لسيدةٍ متزوجّة كان عاشقاً لها، ثلاثاً وثلاثين قصيدة في مجموعته «جوليا» «قصائد لجوليا» ١٥٨٨. والبحثُ

الشكلي فيها هو بحيث أن هذا النمط الجديد من ترتيب المقاطع دعي: مقطع «بالاسي».

«منتصبة وجالسة،
تضحك وتبكي وتصرخ
أبداً، من الحب المحدود،
وتذهب وتجيء وتغنّي لحناً ما...»

(بالينى بالاسي جوليا)

«قصائد لجوليا» هي المجموعة الثانية لعملٍ يتضمّن ثلاث مجموعات. في الأولى وردت قصائدُ من موضوعاتٍ شتّى، مكتوبة قبل زواجه، قصائد غراميّة وعسكرية مقدّمة إلى «الفصل المبارك»، عيد العنصرة أو الربيع. والمجموعة الثالثة تستلهم الدين. ويُلمِّح الشاعرُ أحياناً إلى حياته المتقلّبة: كان ابناً لأسرة من الطبقة النبيلة العليا، ودرس في «نورمبورغ»، ثم في إيطاليا. وكان يجيد، إضافةً إلى الهنغارية، اللاتينية والإيطالية والألمانية والتركية والسلوفاكية والبولونية والرومانية، ويستوحي رخامةَ أناشيد الحب المؤلّفة في مختلف هذه اللغات ليكتب نصوصه نفسه. وقاده مصيرهُ السياسي إلى بولونيا في أثر أمير «ترانسلفانيا» «إيتيين باتوري» الذي أصبح ملكاً لهذه البلاد، وعندما عاد إلى بلاده، بعد موت أبيه، نزعتْ عنه أسرتُه ملكيته. وظلّ فقيراً، وفي خصامٍ عائلي؛ هكذا عاش مؤسّسُ الشعر الهنغاري الحديث، وسقط كجندي ولقيَ حتفه في حصار «ايسترغوم».

وهناك، لخّص، في آخر أبياته، «تيودور دي بيز»، ناشد ربّه «الرحمة اللامتناهية»:

«كي أقدّمها لك
ها أنت ترى
أني عرّيت جرحي المُتلّف من الداء».

(بالينى بالاسي)

تأثير رونسار

إعطاءُ اللغة البولونية، بالكلمة الشعرية، سمات النبل، هذه الإرادةُ التي تميّز حقّاً كتّاب النهضة، هي إرادة «يان كوخانوفسكي» (١٥٣٠-١٥٨٤) الذي تعرّف على رونسار في أثناء إقامته بباريس. كان أنسيّاً ذا ثقافة شاملة، وأنهى دراسته في «كراكوف»، و «كوينغسبيرغ»، و«بادو» حيث نظمَ باللاتينية أولى قصائده المستوحاة من هوراس. وفيما بعد، استعمل اللغتين اللاتينية والبولونية. ولدى عودته إلى بولونيا، أقام في بلاط الأقوياء، العلمانيين والكنسيّين، وحاز على لقب سكرتير الملك زيجموند أوغست. بيد أنه ترك، في ١٥٧٠، وظائف رجل الحاشية ليعتزل في ملكيته، في «تشارنولاس»، قرب «لوبلين»، التي غدا اسمها «الغابة السوداء» اسم المكان الرمزي للآداب البولونية. أن يكون المرءُ شاعراً، يعني، عند «كوخانوفسكي» مشاركة «بروتيه»[1] في مصيره:

«اليوم بين رجل دين صالحٌ، وغداً فارسٌ سيفُه على جنبه؛
اليوم بين رجال الحاشية في قصرٍ من الرخام؛ وغداً،
-رغبة في التعبير- كاهنٌ، لكن في مجلس الكهنة،
وليس راهباً سجيناً في قفص، كئيباً.
كاهنٌ نعم، لكن برداءين.
الجواد للجندي، والبهرج للكاهن.
هكذا كان «بروتيه» على هوى مزاجه،
تنيناً أو ريحاً أو شعلةً أو سحابةً ملوّنةً بألوان قوس قزح.

(١) بروتيه: إله بحري أوتي القدرة على تغيير شكله متى شاء وعلى التنبّؤ بالمستقبل، ويُضرب مثلاً للشخص المتقلّب.

وفيما بعد، ستتغطّى جبهتي بالثلج الأبيض،
بما أن لكل فصل شخصيّته».

(يان كوخانوفسكي)

اتّسمتْ إقامته في بلاط كراكوف بأعمالٍ دعت إليها المناسباتُ «الساتير أو الرجل المتوحش» ١٥٦٤، تندّد بانحراف الطبقة النبيلة؛ «الراية أو تحية بروسيا» ١٥٦٩، تَستحضر الاحتفال بخضوع بروسيا لملك بولونيا؛ والقصيدة الملحمية «إلى غوليٍّ صاح صيحة الديك» بطلها الملكُ الفرنسي «هنري الثالث دي فالو» الهارب من بولونيا. وهي ردٌّ على «وداع لبولونيا» «لفيليب ديبورت». وقد نظَم الشاعر على امتداد حياته الـ«فراشكي» والكلمة من الإيطالية (فراسكا) أي المقطوعات الهجائية القصيرة التي تَمزج الغنائيّة والفكاهة والعظة الأخلاقية والسياسة وحتى الغزل الجنسي. والديوان الأول بالبولونية اقتباسٌ للمزامير، ببراعة فذّة. ١٥٧٨، «مزامير داود». وجاءت بعد ذلك «أناشيدُ» كثيرة وهي ذات نبرة رعويّة أو ريفية، وفيها يُحاكي الشاعر القدماءَ ويصطنع الأسلوب الحسيّ للغة القومية. وقد جرّب موهبته المسرحيّة بكتابة «إرجاع السفراء اليونان» ١٥٧٨، وهي أول مأساةٍ بولونية تعْرض الأحداث المعاصرة على خلفيّة قديمة. وفي «الانتحاب» ١٥٨٠، يبوح بيأسه الخاص بعد الغياب المفاجئ لابنته الوحيدة «أورشولا»، بدلاً من أن يأسى لموت رجلٍ شهير. لقد تغلّب منطقُ العواطف على القواعد الشعرية: وُلدت في بولونيا لغةٌ جديدة، مُنقّاةٌ ومقنّنة.

من ١٥٤٦ إلى ١٥٧٠ استمرت إيطاليا في إشعاعها إلى قبرص التي كان يحكمها «دوج»[1] البندقية، وبتأثير بترارك أُلِّفت مئة وست وخمسون مقطوعة شعرية غنائية «قصائد قبرص الغرامية»، ألّفها شاعرٌ أو عدة شعراء. وكانت هذه القصائد إبداعاتٍ أصيلة، شروحاً أو ترجمات إلى اليونانية

(١) الدوج: القاضي الأول في جمهوريّتي جنوه والبندقيّة.

لقصائد إيطالية آتية من منتجاتٍ بتراركيّة، من التي كانت متداولة في إيطاليا في القرن السادس عشر. وبغض النظر عن القيمة الجمالية الخالصة لهذه القصائد، فإن لها أهمية فقهية لغوية لأنها مكتوبة باليونانية القبرصية، وهي لهجةٌ أُنضجت بوعيٍ لتصبح أداةً صالحة للتعبير الأدبي. وظهر البيتُ الشعري ذو الأربعة عشر مقطعاً، وهو البيت الإيطالي قبل غيره، بدلاً من البيت الشعري اليوناني ذي الخمسة عشر مقطعاً، وكذلك الأشكال الشعرية الثابتة، الإيطالية الأصل مثل «السوناتا» والقصائد الغنائية الموزّعة على مقاطع متساوية «الغانزونه»، والغزليات القصيرة. هذا الإنتاج الواعد جدّاً لم يلبث أن انقطع فجأةً بسبب الغزو التركي في ١٥٧٠.

على امتداد القرن السادس عشر، سمحتْ «دوبروفنيك» للنهضة بالنفاذ إليها. وبتأثير بترارك وُجدت أشعارُ «مافرو فيترانوفيك» (١٤٨٢-١٥٧٦)، و«نكورانينا» (١٥٣٦-١٦٠٧) و «دومينيكو زلاتاريفيك» (١٥٥٨-١٦١٣) وهو مُترجم «آمنتا» تاس في ١٥٩٧.

وفي إنجلترا وألمانيا وهولندا الجنوبية، ظهرت النهضة بفضل عمل «جان فان دير نوت» (١٥٣٩-١٦٠٠) الذي أجبره إيمانُه الكالفيني على ترك «آنفير» إلى إنجلترا. وفي لندن، ثم في كولونيي بعد ذلك، نشر كتباً مجدَّدةً بعمق. وقد استوحى من قصائد بترارك و «دوبيليه» قصائد «المسرح» ١٥٦٨، وكلٌّ منها مصحوبٌ برسمٍ وبتعليق نثري، وهي تَستحضر الشقاءَ الذي يترصَّد الدنيويين، وحوالي ١٥٧٠ ظهرت في لندن «الخُريجة» وهو ديوان سونيتات، رثائيات، وقصائد هجائية يتبعها نَقْلٌ إيرلندي للمزامير التي ترجمها «مارو» إلى الفرنسية قبل بضع سنوات.

وأهم من ذلك «النشوة» ١٥٧٦، وهي قصيدةٌ ملحمية في أكثر من ألفي بيت، وأول عمل كبير باللغة الألمانية، وبأسلوب النهضة. والطبعة الفرنسية النييرلندية لا تحوي سوى ألف وأربعة وأربعين بيتاً؛ والترجمة الفرنسية سبقت الترجمة النييرلندية التي تُعَدّ رائعة «فان دير نوت». وتتغنى الملحمةُ

بانتصار الشاعر على قوة الجحيم، كما تتغنّى بتتويجه وزواجه بحبيبته «أولمب»، تجسيد الطيبة والجمال. وتجري القصيدةُ واضحةً ورفيعةً، حازمةً وحيةً، فخمةً ومحبَّبةً في آن واحد. إن الجرأة، إن الإباء الرشيق في هذا الشعر ذي الإيقاع الفنيّ والحازم يَرِنّ عبر فيضٍ من الصور النباتية الغضّة، وسط بنايات رمزيةٍ جميلة على طريقة «كولونا». لقد اعتنق «فان دير نوت» أفكارَ وأسلوب الكوكبة «البلياد»، ووفّق بينها وبين الظروف الإيرلندية. لقي في باريس شعراء هذه الجماعة، فغنى، مثل «رونسار» في أناشيده، هياج الإلهام وطابعه الجنوبي:

«أحسّ بهياج ينطلق في روحي،
في أعماق فكري،
يُشعلني ليل نهار
بجنون محبَّبٍ وعذبٍ
على نحوٍ شديد
بحيث اضطربتْ جميعُ حواسي، وروحي
من الحُميّا التي تضاعفت فيّ.
يا للّذة! يا للخير الأعظم
حين يتنزّل الله على قلب الإنسان المسكين».

(«جان فان دير نوت» – أولمبياد)

«أن يُستَقْبَلَ بذراعين مفتوحتين في كل مكان، وأن يُقابَل ببرودة في إنجلترا، ذلك ما تشكوه الأرضُ ذاتُها، ومن أجل ذلك نراها لا تُزيِّن ترابنا إلا ببعض «أكاليل الغار» بهذه العبارات وخَزَ «سيدني» قرّاءه في «دفاع عن الشعر» المطبوع في ١٥٨٦، والذي استعرض فيه، بتبحّر وفكاهة، النظريات اليونانية واللاتينية حول الشعر، وذكّر بالوظيفة التي تكاد تكون إلهيّة والتي مَنَحها القدماءُ شعراءَهم، وألمّ بالأعمال الشعرية في أوروبا القارية. ومهما يقلْ سيدني،

فإن الأجيال السابقة في إنجلترا لم تَبْقَ عديمة المبالاة بالأعمال الأجنبية: فتأثير القدماء وبترارك، خضع له «هنري هوارد»، وكونتْ «سورّي»، الذي أدخل البيت غير المقفّى، و «توماس ويات» الذي هيّأ مواطنيه للتآلف مع شكل «السوناتا». ونحن مدينون «لتوماس واطسون» الذي بدأ دربه الشعري بترجمة بترارك إلى اللاتينية، بأول سلسلة من المقطوعات ذات الأربعة عشر مقطعاً، كما كانت تُدعى السوناتا الإليزابيثية، مع طبع ديوان من مئةٍ وخمسين قصيدة غرامية. لكن الحقيقة أننا هنا بإزاء تجارب منعزلة، دون صدىً مباشر. والشعر الإنجليزي لم يعرف الانطلاقة الحقيقية إلا في آخر القرن.

حوالي ١٥٨٢، نظَم «سيدني» الذي كان معجباً بهنري هوارد، «عاشق النجوم والنجمة» الذي نُشِرَ في ١٥٩١، وهو سلسلة من مئة وسبع «سونتيات» يُوجِّهها العاشقُ إلى المعشوقة، التي تَطْرحها التقاليد على أنها بعيدة. وعواطف الحبيب تدعو إلى التفكير في الموت وفي هروب الزمن. والديوان أيضاً مختاراتٌ تَستخدم مختلف طرائق كتابة السوناتا الغزلية. والقصيدة التي تفتتح الديوان «حبّي صادق وأنا أُظهره عن طيب خاطرٍ بشعري» وتصف بلهجة فكهة فنّ تصوّر الشعر الغزلي، وتَستبعد كلَّ طريقة للتأليف المفرط التبحّر. واجتذَب «سيدني» انتباهَ القارئ لعروضه مع التأكيد الفكاهي على استقلاله الشعري؛ وهو يُهمل أحياناً البيتَ التقليدي الخماسيّ التفاعيل ليؤلّف السوناتا الخاصة به بالبيت السداسي المقاطع أو البيت ذي الاثني عشر مقطعاً.

وثمة شعراء آخرون ينفكّون أيضاً عن التقاليد الإنجليزية ويَستلهمون الشعر الإيطالي: «آموريتي» ١٥٩٥، و«قصيدة العرس» ١٥٩٥، «لإدمون سبنسر» (١٥٥٢-١٥٩٩)، وهي قصيدة كتبها لزوجته «اليزابيث بويل» محتفياً بحبه الذي لقي تمامه في الزواج. والشكل المنظوم الذي تبنّاه سبنسر في سونيتاته معقّدٌ تعقيداً بالغاً: إنه يبني قصيدته على خمس قوافٍ، وهو مطلبٌ تَصعُب مراعاته في لغةٍ كالإنجليزية المعروفة بفقرها في هذا المجال! وارتبط بصداقةٍ مع «سيدني» الذي أهداه عمله الأكبر «تقويم الراعي» ١٥٧٩. وهي

تتألف من اثنتي عشرة قصيدة ريفية مكتوبة بلغة قديمة تكريماً «لشوسر» الذي أُعجب به، ولكي يخلق لغةً ريفية ملائمة لموضوعه. وهذه التقنيّة لا تحظى برضا «سيدني» انتقدها في «دفاعه»، ولا سيما «بن جنسن» الذي رأى أن «سبنسر» لا يكتب بأية لغة! لكن سبنسر تحدّى هذا العداء وتابع مسيرته الشخصية ونظم قصيدةً حاولت أن تعيد تركيب العد الاليزابيتي «ملكة الجنيّات» وهي في اثني عشر مجلّداً طُبع منها ستةٌ فقط (١٥٩٠-١٥٩٦). وفي إهداء قصيدته للسير «والتر راليغ» شرح أن الهدف العام من الكتاب كله هو تشكيل إنسانٍ راقٍ أو نبيل بنظام من الأدب والفضيلة. وكلّ مجلّد من هذه المجلّدات رمزٌ لفضيلة: القداسة، الاعتدال، العفّة، الصداقة، العدالة، والكياسة. إن «ملكة الجنيّات» ملحمة روائية تمجِّد الملكة «غلوريانا» - وهو يقصد «اليزابيت» - صاحبة الحق الإلهي لشعب اختاره اللهُ يبحث عنها «ارثر»، أميرُ الفضائل، بعد أن رآها في الحلم. وتدعو «ملكة الجنيات» إلى قراءة الحكايات الأخّاذة والمشاهد الخيالية للغابات المظلمة، والمساحات الصحراوية الهائلة، على أنها استعارات ذات معانٍ متعددة. وبهذا العمل الذي هو مُختَبرٌ شعري حقيقي، مهّد الشاعر للمقطوعة التي هي ثمانية أبيات عشارية المقاطع مع بيت هو امتدادٌ لها من اثني عشر مقطعاً. وهذا النمط سيستأنفه كيتس، وشيلي، وبيرون.

«كان الفارس النبيل يجري على جواده عبر السهل،
حاملاً سلاحه القوي وترسه الفضيّ،
حيث بقيت آثار الجراح العميقة،
وهي ذكرياتٌ قديمة قاسية لأكثر من ميدانٍ من ميادين المجازر؛
ومع ذلك فهو لم يستعمل سلاحه بعد.
كان جواده الجامع يَعْلك اللجام المغطّى بالزبد
وكأنه يأنف من الخضوع للجام الكابح.
بدا فارساً لطيفاً، متمكّناً على سرجه،
أهلاً للمبارزة الفروسية وللقاءات الخشنة».

في أثناء العقد التالي، جدّد «جون دون» (١٥٧٢-١٦٣١) بدوره مواضعات «السوناتا» عندما ألف تسع عشرة «سوناتا مقدّسة»، كُتب معظمها بين ١٦٠٩ و ١٦١٦ ونُشرت في ١٦٣٣. ويضع «دون» محلّ العلاقة التقليديّة بين العاشق والمرأة المعشوقة حبَّ المؤمن لله. ويتبدّى خلال القيود الصارمة التي يَفْرضها شكلُ «السوناتا» قلقُ الشك المتّقد.

في آخر القرن السادس عشر، كان الشعر التقليدي الإيرلندي ما يزال حيّاً، وقد خلقه محترفون مأجورون من الملك. لكن إنجلترا طردت الملك في ١٦٠٣، ومات شعرُ البلاط؛ وظلّ صامداً الشعرُ باللغة الأدبية. وكان ينتقل شراً وهو مخطوطٌ. كانت إيرلندة مسحوقةً فلم تتأثّر ببترارك الذي أثّر تأثيراً عميقاً في القارة بأسرها.

الحذلقة

الأعمال الكبرى في الأدب الإنجليزي في النصف الثاني من القرن السادس عشر، باستثناء الميدان المسرحي، موجهةٌ إلى جمهور ارستقراطي مرهف: استعارتْ «أركاديا» «سيدني»، مثلها مثل «ملكة الجنيات» لسبنسر، الطريق التي افتتحها «جون ليلي» (١٥٣٤-١٦٠٦) في «تشريح العقل» ١٥٧٨، وقد عَرفَ أسلوب «ليلي» في سنوات ١٥٨٠ انتشاراً كبيراً حتى إن ناشره كتب بعد عدة سنوات: «جميع سيداتنا النبيلات كن حينئذ تلميذات له، وإذا عجزتْ إحدى جميلات البلاط عن التعبير بلغة «ليلي»، بُلِيَتْ بالازدراء الذي تُزْدرى به اليوم مَنْ لا تَعْرف الفرنسية. الحذلقة تشهد على الحاجة التي يشعر بها الكتّابُ الإليزابيتيون إلى العثور على أشكالٍ للتعبير جديدة ومتكلّفة، وعلى تجديداتٍ قادرة على إرضاء العقل والذوق. وهذا الأسلوب يتميّز أساساً باستعمال جملةٍ كبرى تتضمّن جملتين صغريين متساويتيْ الطول؛ هذا التوازن تبرز قيمتُه بالمجانسة الصوتية وبالسجع وبطرائق بلاغية أخرى:

«إذا لم يستطع الأسلوب أن يَخْلب السمعَ المرهفَ للذي يحمله فضولُه على أن يَنْتحل كلَّ شيء، فإن بوسع الموضوع مع ذلك أن يُمتع فكر القارئ الرقيق».

(«تشريح العقل» - جون ليلي)

هذا الأسلوب المُثقل يُستعمل للبرهنة على الأكاذيب؛ إنه، بالفعل، يَمْنَح التأكيدات الأكثر مخالفةً للعقل مظهرَ التماسك: في هذا الاستشهاد لجأ «ليلي» إلى جملة ملتوية ليبرهن على أن في أسلوبه هيباً هو الإفراط في البساطة! ومميّزٌ آخر للحذلقة هو تراكم الأمثلة المأخوذة غالباً من التاريخ الطبيعي لـ«بلين»، والتي ترمي إلى توضيح حججه الخدّاعة بالأمثلة.

النجاح المدوّي لـ«تشريح العقل» حمل صاحبه على هجران أمله في الحصول على مركزٍ طمح إليه في جامعة اكسفورد؛ وحينئذٍ كرّس نفسه للأدب، مُنتمياً إلى جماعة «جامعة العقول»، التي تتألف من كُتّاب جامعتي أوكسفورد وكمبريدج، والتي هَيْمن استخدامُها اللعبي للمعرفة على الكتابة النثرية والكتابة المسرحية في آخر سنوات ١٥٨٠؛ وكان لأعمال «توماس لودج» (١٥٥٧-١٦٢٥)، و «روبير غرين» (١٥٦٠-١٥٩٢)، و «توماس ناش» (١٥٦٧-١٦٠١) شيءٌ من الإشعاع أيضاً وخلال نحو عشر سنوات كتب «ليلي» كوميديات لامعة. لكن طموحاته عادت فأُحبطتْ مرة أخرى، فترك الأدب، كما يبدو، ليشغل مقعداً في البرلمان في أوائل سنوات ١٥٩٠. ومات في (١٦٠٦) منسيّاً من الجميع وظاهر العوز.

واستمرت الحذلقة طويلاً في سحرها للكتّاب الإنجليز، مع أن شعبيتها غطّتها شعبية «أركاديا» لسيدني في آخر سنوات ١٥٨٠.

هناك مساحات أدبيّة تظل منزويةً، لدواعٍ جماليّة أو لأسباب سياسية، فلا تطالها النزاعات الإيديولوجية: روسيا واليونان وبلغاريا ظلّتْ مغلقةً سياسيّاً عن سائر أوروبا، وفيها نما بشدةٍ شعورٌ قوميٌّ أو دينيٌّ وَجَد صداه في الأدب؛ وأخلَدت رومانيا إلى الصمت.

العالم الأرثوذكسي

عرف العالم الأرثوذكسي أيضاً، وبعيداً عن التيّارات الأدبية التي فتّنتْ أوروبا الغربية، وبعيداً عن الاضطرابات التي تَواجَه فيها البروتستانت والكاثوليك، عَرَف خُمَيّا دينية جديدة مرتبطة بالأحوال السياسية في روسيا واليونان وبلاد البلقان: ففي روسيا واليونان المحرومتين كليّاً من العلاقات السياسية والاقتصادية والفنيّة مع سائر أوروبا، احتدّ الشعور القومي الذي شجّع عليه أمراءُ موسكو الذين أرادوا توحيد كلّ روسيا حول عاصمتهم، والذي أيقظه في اليونان الاحتلالُ التركي. وتعزّزت سلطةُ الكنيسة الأرثوذكسية بالحسابات السياسية في روسيا، وبالضرورة التاريخية في اليونان وبلغاريا، حيث حافظ رجالُ الدين على التقاليد القومية الوحيدة التي سَمَح بها المحتلُّ.

تحت قبضة إيفان الرابع

بدا النصف الثاني من القرن الســـادس عشر، في موسكو، وكأنه استمرارٌ للحقبة السابقة، بل لجميع تقاليد العصر الوسيط، وكأنه بداية متواضعة لبداية مرحلة جديدة للأدب. شغَلَ النتاجُ التاريخي. مكانةً غاليةً، لكنها مطبوعة أكثر من ذي قبل بطابع الأحداث الراهنة، وقد هَيّمن عليها التتويجُ الرسمي للشاب إيفان الرابع (١٥٤٧)، القيصر الروسي الأول، هيّأ الاحتفالَ رئيسُ الأساقفة «ماكير» بروح المذاهب السياسيّة الموضوعة منذ بداية القرن. وكان لابدّ من إعطاء هذه الامبراطورية الجديدة أساساً تاريخيّاً ومحتوىً دينيّاً وتنظيماً سياسيّاً–وأخلاقيّاً. ومع ذلك، ظلّت طبيعةُ السلطة المطلقة ذاتُها تثير نقاشات مشبوبة العواطف ولا سيما أن القيصر شارك فيها

مشاركةً نشيطة، فارضاً نفسه، في أعين الأجيال، على أنه الفاعل الأكثر أصالةً في عصره.

مجموعات المنتجات التاريخية التي تربط الامبراطورية الموسكوفية «بروس كييف» تبلغ ذروتها في «كتاب الدرجات» ١٥٦٣ الذي حَرِّر بإرادة الكاهن «اندريه»، مُعَرِّف القيصر ورئيس الأساقفة في المستقبل «اثناسيوس». إن هذا الكتاب يَشْمل تاريخ السلاف الشرقيين من القرن العاشر إلى القرن السادس عشر، جامعاً بين الأمراء والأساقفة في مهمة مشتركة تبلغ غايتها في ملك القيصر الأول، وذلك ضمن تطورٍ يُطْرَح على أنه تطور متصل. ولم يتردّد المؤلفون، بغية تمجيد الأسرة المالكة والسلطة الملكية، من إيثار بعض الأساطير والأخْذ بها على حساب الحقيقة التاريخية. وبعد ذلك بقليل، أمر إيفان الرابع بالشروع في موسوعة تاريخيّة مصوّرة «المنتخبات المزوّقة» (١٥٦٨-١٥٧٣)، و «المينولوج الكبير»[1](١٥٤٧-١٥٥٢) بدءاً من أخبار «نيخون»، وذلك من إرث العصر السابق. وفي موازاة ذلك. كان على روسيا المقدّسة (لن تلبث أن تظهر هذه العبارة «بأناة») أن تكرِّم قديّسيها. وأوحى إعلانُ قداسة القديسين في ١٥٤٧ وفي ١٥٤٩ إلى رئيس الأساقفة «ماكير» بجمع كتابٍ واسعٍ لنصوص الطقوس لأشهر السنة الاثني عشر، وهو موسوعة حقيقية لحياة القديسين.

وفي الوقت نفسه، كان القيصر حريصاً على تنظيم حياة الكنيسة في مظهرها الطّقْسي - الذي سيطر دائماً على الحياة الدينية الروسية - وفي موقعها في المجتمع: ووافق المجمعُ بهذا الصدد على (مئة فصل ١٥٥١). ولعل إيفان أراد أيضاً أن يُنظِّم حياة رعاياه: كتب الكاهنُ «سيلفستر»، أحد خلصائه، بلغةٍ قريبة من اللهجة المحكيّة كتاب «الأخلاق والتدبير المنزلي» ١٥٥٦. وهذا الكتاب عن ربِّ العائلة الكامل يَهْدف إلى إيضاح كيف ينبغي أن

---

(١) المينولوج: حياة القديسين موزّعة على أيام الشهر.

يُدير الرجلُ الورعُ منزله. وهو يقترح قواعد عامة للحياة العائلية والاجتماعية لجميع شرائح السكان: كيف ينبغي للإنسان أن يقوم بواجباته الدينية، وأن يكون مقتصداً، ومضيافاً، وكيف يجب أن يتصرّف مع المرأة والأولاد والخدم، وأن يحسن استخدام السوط للعقاب إذا اقتضى الأمرُ: إن مثلاً أعلى من النظام والاعتدال والنظافة والاقتصاد والاحترام المتبادل، والصفاء العائلي، وحسن الضيافة والعمل، يُستَحْضَر في هذا الكتاب عبر وصفٍ دقيق للحياة اليومية في تلك الحقبة.

إن هذه النصوص النفعية، مع منتخباتها المجمّعة والأسطورية غالباً والتي تُضاف إليها أعمالٌ تتناول حياة القديسين المعاصرين «أخبار كازان» (١٥٢٨-١٥٨٣).

إن الأدب الروسي في النصف الثاني من القرن السادس عشر، بمنتخباته الأسطورية في الغالب التي تُضاف إليها أعمالٌ تتناول حياة القديسين المعاصرين، وبنصوصه النفعية تبدو صورتُه مسكينة في الأدب الأوروبي لولا إسهام القيصر وخصمه الأمير «اندريه ميكايلوفتش كوربسكيج». وهذا الأمير يَنْحدر، مثل إيفان، من الأمراء الروس القدامى وكان أحد أفضل قادة العهد عندما هرب إلى لتوانيا في (١٥٦٤) هرباً من عهد الإرهاب الذي قام في موسكو. ومن منفاه، أرسل إلى إيفان رسالةً ملأى باللوم؛ وردّ عليه الملكُ مراسلُ «ايتيين بارتوري»، ملك بولونيا، أو مراسل اليزابيت إنجلترا، وهكذا وُلدت «المُراسلةُ» الشهيرة التي تَحْوي ثلاث رسائل من الأمير واثنتين من القيصر. وأكثر المؤلفيْن عفويةً هو بلا نزاع إيفان الرابع الرهيب (١٥٣٠-١٥٨٤). لقد أكّدتْ رسالتاه، في أسلوب معبرٍ وقويّ، تأكيداً لاذعاً وساخراً وعاطفيّاً حقَّ الملك المطلق. وكي يبرهن القيصرُ على ذلك، لم يتردّد في اختيار حججه وهكذا كتب، كي يَدْحض وجهة نظر الأمير الذي طلب سلطةً محليّة للمنحدرين من الطبقة النبيلة:

"وما الذي سيحدث إذن في روسيا عندما يكون في كل مدينة حاكمٌ وقائد؟ وأي دمارٍ سيتبع ذلك، لقد شاهدتَ أنت ذلك بعينيك الكافرتين: وانطلاقاً من هنا تستطيع أن تدرك حقيقة الأمر. وبهذا الصدد يقول النبي: ويلٌ للزوج الذي تحكمه امرأته، وللمدينة التي يحكمها كثيرون». أنت ترى أن ملك الكثيرين شبية بالجنون النسائي؟ إذا كان المحاربون لا يخضعون لقائدٍ واحد، فهيهات أن يكونوا أقوياء شجعاناً، عاقلين، ولن يكونوا أقلّ شبهاً بالجنون النسائي، إن لم يكن لهم قائدٌ وحيد"

(إيفان الرابع: رسالةٌ إلى أندريه كوربسكيج)

أما أسلوب الأمير «كوربسكيج» فأكثر تحفّظاً؛ وهو يتّسم بطابع اللغة الأدبية، السلافونية، لكنه موسومٌ أيضاً بالبولونيّة على إثر منفاه. وهذه السمة تبدو بخاصة في «تاريخ أمير موسكو الكبير كما سمعناها من الشهود الثقات وكما شاهدنا بأم عيننا» ١٥٧٣.

هذا الهجاء لإيفان الرهيب وفي سبيل حريّات النبلاء يُشير بالتأكيد إلى منعطف في النتاج التاريخي الروسي ويكوّن عملاً أدبيّاً كبيراً في هذه المدّة.

القسم الأخير من القرن السادس عشر لا يحوي أيَّ عمل جديرٍ بأن يُذكَر. فخراب البلاد على أثر عهد الإرهاب الذي خضعت له، بدا كأنما امتدّ إلى الميدان الأدبي. ونحن نشهد سقوط نظام القيم الثقافية المأخوذة من ماضي العصر الوسيط حصراً، في لحظة دخلتْ فيها أوروبا «الأزمنة الحديثة».

تحت النير العثماني

منذ الاستيلاء على القسطنطينية، خضعت اليونان، وصربيا، وبلغاريا، وإمارة الدانوب الرومانية، دون حاكم ولا مرشد، للنير التركي الذي لم يُعقْ تطوّرها السياسي والاجتماعي فحسب وإنما أعاق أيضاً الحياة العقلية والأدبية. وظلّت الكتابةُ تُنتَج في مواطن استمرّ فيها شيءٌ من حرية الكتابة: في أديرة

«بيك» و «ميلوسيفو»، و «شيلنداري»» في اليونان، وفي الشتات اليوناني، حول البطركيات الأرثوذكسية، وفي قبرص، حتى ١٥٧٠، عندما احتلّ الترك الجزيرة. ووسط الكثير من العروق التي تَعْمر «صوفيا» –المدينة ذات المساجد المئة، والكنائس الألف أصبحتْ في ١٥٨٧ مركزاً إداريّاً عثمانيّاً والمدينة الأولى في بلغاريا – أفْلح البلغار في المحافظة على نشاط ثقافي قومي. وكان الأدب البلغاري حينئذٍ مؤلفاً، بصورة أساسية، مثّله مثلٌ الأدب الروماني، من سِيرَ القديسين «سيرة الأحد»؛ «رحلة العذراء إلى الجحيم» ومن ترجمات النصوص إلى الرومانية ولاسيما ترجمات الشمّاس «كوريسي». وتجديد أسقفية «بيك» ١٥٥٧ يشير إلى انطلاقةٍ قصيرة للآداب الصربية. وفيها كتَبَ البطرك «باسيجي» في آخر القرن السادس عشر آخر سِيرَ الملوك الصرب «حياة القيصر أوروس».

بحّاثو الشتات اليوناني

الكثير من البحاثين اليونان الذين هربوا من السيطرة التركية وجدوا ملجأً وحمايةً لهم في بلدان أوروبا الغربية المسيحية، ولا سيّما في إيطاليا. وحملوا معهم مخطوطات نصوص العصور القديمة التي نُسِختْ وأُعيد نسخُها منذ قرون في الأديرة الأرثوذكسية. ومنذ بداية النهضة، استُخدِم الكثيرُ منهم كمعلمين ومربّين في عائلات إيطاليا النبيلة، أو كناشرين وشارحين للنصوص القديمة. وكتبوا أعمالهم باليونانية القديمة، وألّفوا التراتيل والرسائل بحسب قواعد القدماء، مثل «رسالة في موت فالفان» ١٥٦٤ لـ«فرنسيسكو بورتوس».

الأدب الديني نثراً

في اليونان القاريّة، اتّحد الشعبُ حول بطريرك القسطنطينية: اختلط النسيجُ القومي والشعورُ الديني. ولذلك فإن الأدب اليوناني في هذه المرحلة ينطوي على

طابعٍ ديني حاد. والنصوص النثرية، في معظمها، من عمل كبار الأساقفة والبطاركة أو الكهنة، ولها هدفٌ مزدوج: إصلاح الكنيسة الأرثوذكسية وتثبيت الشعب في إيمانه. كان لا بدّ من تجديد الكنيسة كي تكون مستعدّة للاستجابة لدورها كحارسة للإيمان واللغة والتقاليد القومية اليونانية. فظهرت إذن النصوصُ اللاهوتيةُ التي لم يتردّد مؤلّفوها، وهم مؤلّفون متنوِّرون ينوون تغيير الطابع المتصلّب والمحافظ للكنيسة، في الاحتكاك ببروتستانت أوروبا، ولاسيما بروتستانت هولندا وإنجلترا. وبين هؤلاء المؤلّفين يبرز اسم «سيريل لوكاريس» (١٥٧٢-١٦٣٨). وكان لا بدّ، من جهةٍ أخرى، من تقوية الشعب في إيمانه الأرثوذكسي لكي يتمكّن من مقاومة ضغط الأتراك، وكذلك جهود اليسوعيين الذين تمنّوا عودة اليونان إلى أحضان الكنيسة الكاثوليكية. وخاطب رجالُ الدين جماهيرَ المراكز الكبرى في الاسكندرية والقسطنطينية، وشعبَ الأقاليم بلغةٍ شعبية وبسيطة. في هذه النصوص ذات الطابع الأخلاقي والتعليمي الذي يشدّد على قيَمِ الحياة والفضيلة المسيحية التي حافظت عليها الأرثوذكسية، أصولُ النثر اليوناني الجديد. وأشهر خطيب في هذه الحقبة «ميليتيوس بيغاس» (١٥٥٠-١٦٠١) وكان يعظ بلغةٍ مفعمة بالحياة ويُبشّر بالحقيقة المسيحية المُصلّحة.

هذا الوعظُ اليوناني الديني يَدْعم أيضاً الإيمان والوعيَ التاريخي البلغاري: ترجم مجهولٌ «القدداق»، أي الترتيلة الدينية «لتيودور الستوري»، وفي آخر القرن «الكنز» ١٥٦٨، للمبشّر اليوناني «داماسين الستوري»، وهو مجموعةٌ تضمّ ستّاً وثلاثين عظةً مخصّصةً للكهنة. وهناك نصٌّ أدبي يشهد على صدام الثقافتين المسيحية والعثمانية «حياة القديس نيكولا الجديد من صوفيا» ١٥٦٠. ومؤلّفه هو متّى النحوي الذي كان شاهداً حاضراً على موت الشهيد «نيكولا مارينوف» الذي رَجَمه الأتراك في ١٥٥٥.

وبطريقة مشابهه، إذا كان قسمٌ من السكان الألبان قد اعتنقوا الإسلام، فإن القسم الآخر ظل وفيّاً للدين الأرثوذكسي: وقد كتب الكاهنُ «غجون بوزوكو» بالألبانية كتاب الساعات ١٥٥٥ ليساعد طائفته على الاستمرار في البقاء.

ولادةٌ مزدوجة

وهكذا فإن القرن السادس عشر ينتهي بالنسبة إلى جزءٍ كبير من أوروبا، في الاضطراب، الداخلي أو الخارجي، الفردي أو الجماعي. إن الاضطهاد يَحْرف الاندفاعة الأنسية أو يخنقها. بيد أننا نَشْهد ولادةً مزدوجةً تُظهر بأي شيءٍ ينتمي هذا القرنُ إلى أزمنة الأدب الحديثة: ولادة اللغات القومية التي حظيتْ بوضع اللغات الأدبية، على حساب اللاتينية، وولادة «رواية التشرّد» وهو فن روائي سردي وُلِدَ من الواقع القاسي الذي عاشه أكثر من معاصر «لفرناندو مندیس بینتو» (١٥١٠-١٥٨٣) الذي قد تُذكِّر حكايةُ سيرته الذاتية «الارتحالات» ١٦١٤، بالمِحَن التي يتعرّض لها المتشرّدون الإسبان. أربعة وجوه تبرز بروزاً خاصّاً عند مَفْصل القرنين السادس عشر والسابع عشر: «كاموس» يتغنّى في «اللوسياد» الكبرياء القومية البرتغالية والإحساس بأن البرتغال أسهمت، باكتشافها أراضٍ جديدة، في تقدّم الحضارة الأوروبية؛ ومجّد «مونتيني» في مقالاته عظمة الإنسان، الإنسان المتوسط لا الناس الكبار؛ وقدم «سرفانتس» لقارئه مرآةً مشوّهةً لدون كيشوت كي يُريه على نحوٍ أفضل الحقيقة الوهمية؛ وعلى غرار «مونتيني»، وضَعَ شكسبير الإنسانَ في مركز مشاغله، ضمن ذلك التنوّع اللامتناهي الذي تزوّده به شخصياتُ المسرح. هؤلاء الأربعة سمعوا رسالةَ «إيراسم». ومشاغل الأنسيين هي مشاغلهم. وهم جميعاً يبحثون عن الحكمة، عَبْر اللعنات التي يطلقها شيخُ «روستيلو» على البحّارة المجانين بكبريائهم، و«ما أدراني؟» لمونتيني، والقتال البطولي الجدير بالشفقة لدون كيشوت، و«الضوضاء والجنون» لشكسبير.

روايـة التشـرّد

«السفرُ نافع جداً، وهو يُشغِّل الخيال. وكل ما سوى ذلك خيبـــةٌ، تعب. أما سفرنا نحن فهو خياليّ كليّاً. وتلك هي قوته».

(لويس فرديناند سيلين. سفر آخر الليل)

هذا هو الإيمان بالتشرد الذي عَمِلَ به «لويس فرديناند سيلين» الذي رمى ببطله الرث الثياب «باردامو» على الطرقات المحفّرة في القـــرن العشرين. وكان «لازارو دي تورميس»، و«غوزمان دي الفراش»، و«سمبليسيوس سمبليسيسيموس»، و«جيل بلاس»، و«مول فلاندرز»، و«تيل أولنسبيغل»، و«شفييك»، قد سلكوا هذه الطرقات قبله.

اسمي لازارو دي تورميس

تلك هي افتتاحية رواية مثيرة جداً بالنسبة إلى قارئ مثقّف من القرن السادس عشر، يعرف أهميّة الاسم! وكأبطال روايات الفروسية، يَحمِل الراوي اسماً مقدَّراً له، لكن «لازارو» هنا، حامي البُرْص والمنبوذين، هو الذي يَسهر على مصيره. وفي مصيره. وفي إسبانيا الحريصة على نقاء الدم، يؤكّد «لازارو» دون حياءٍ عدم نقاء دمه: حُكم على أبيه لأنه «قطع بعض الركائز[1]

(١) الركيزة: القطعة من جوهر الأرض أو المعدن الدّمين المدفون فيها والجمع ركائز.

من أكياس الذين جاؤوا يطحنون». وأُهينت أمةٌ بسبب علاقة لها مع مغربي يُشتَبه في استقامته، وتتكرّر زياراته حتى إنها «ولدت له طفلاً أسمر جميلاً جداً».

مَنْ هذا الذي كان يزدهي، وهو بلا صفةٍ ولا ثروةٍ ولا نسبٍ كريم، بمنبته الوضيع، يزدهي به وكأنه ميزةٌ رفيعة؟ صعلوكٌ متشرّد! في ١٥٥٤ نُشرتْ في «بورخوس»، «القلعة»، و «آنغير»، وفي وقتٍ واحد، «سيرةُ لازارو دي تورميس»: وهو عملٌ لا يصوّر حبّ الراعي، أو مآثر الفارس، كما كان سائداً، وإنما حياة متشرّدٍ صعلوكٍ. وكان مصير الكتاب شديد التقلّب والحركة كمصير بطله. فبعد النجاح الأوّلي للكتاب لم يلبث الكتاب أن ورد على لائحة الكتب الممنوعة. وفي ١٥٧٣ ظهرت نسخةٌ مراقَبةٌ حُذِفتْ منها جميع التلميحات العديمة الاحترام إلى تصرّف رجال الدين: هذا النقد القريب جدّاً من معاداة الكهنوت في الكثير من الحكايات الشعبية المنظومة في العصور الوسطى، يتّخذ أصداء أخرى بعد القرن الخامس عشر في أوروبا التي هزّتها المسائلُ الدينية. عُهِدَ «بلازار»، وهو طفل، إلى أعمى يرشده. قام هذا المعلمُ البخيلُ، الخبيثُ، المحتال، بتربيته، ومنذ أول لقاء، فَتَح له –على نحو ظاهر التناقض– عينيه على الحياة.

خرجْنا من «سالامنك»، ولدى وصولنا إلى الجسر الذي كان في مدخله حيوانٌ من حجر يكاد يكون له شكل ثور، أمرني الأعمى بأن أدنو منه، وعندما صرت بحذائه، قال لي: لازار، أَلصِقْ أذنك بهذا الثور وستسمع الضجيج العظيم الذي يجري فيه. وبكل بساطةٍ، تقدّمتُ أنا، ظاناً أن ما يقوله صحيح. وعندما أحسّ أن رأسي مَضْمومٌ إلى الحجر، مدّ ذراعه بخفّةٍ وصدَمني بخشونةٍ شديدة، بذلك الثور الملعون؛ بحيث أن ألم ضربة قَرْنه دام ثلاثة أيام. وقال لي: «أيها الأبله، اعلم أن صبيّ الأعمى ينبغي أن يعرف شيئاً طفيفاً أكثر من الشيطان وضحك كثيراً من هذا المَقْلب».

أصبح «لازارو» حَذِراً بعد الدرس الأول، وأحسّ أنه وحده، وتعلّم أن يخلّص نفسه من المآزق دون مساعدة الآخرين بيد أنه قبل أن يترك معلّمه

حَرِصَ على أن يُظهر له ما حصَل من تجربةٍ بصحبته، فجعله يلْتطم بعمودٍ وبعنف قائلاً: «شَمَمْتَ السجقَ ولا تشم العمود. شُمَّه، هَلا شممْتَه!». وبدءاً من الكتاب الثاني انخرط «لازارو» في خدمة الكثيرين. وأخيراً أَثْرى بعد حماية رئيس الكهنة في «كنيسة المخلِّص»، وبفضله عُيِّن «مُنادياً ملكيّاً» في طليطلة. ومنذئذٍ أصبح «رجلاً محترماً يَغضُ عن علاقات امرأته مع رئيس الكهنة ويأكل كل يوم حتى الشبع».

حياة صعلوك

يقدّم العملُ شخصيةً جديدةً، هي المتشرّد، الذي يقوده الشقاءُ إلى استخدام جميع الوسائل وإلى الاستهزاء بالقيمتين اللتين يقوم عليهما المجتمعُ الإسباني: الإيمان والشرف. ويمكن أن نجد لهذه الشخصية أشباهاً سبقَتْ في الأدب الإسباني: إذ يَنْدرج «لازارو»، بالفعل، في ذرية شخصيات «سيليستينا»، و «سنتوريو» بل وأكثر من ذلك في، «الأندلسية الفرحة» لـ«ديليكادو». وعلى نحوٍ أبعد، تذكِّر هذه الشخصيةُ بالتقاليد التي تعود إلى «ساتيريكون» لـ«بترون»، وإلى الحمار الذهبي لـ«أبوليه»، وهي تخترق العصر الوسيط كله مع «رواية الثعلب»، والديكاميرون، وحكايات كنتربري، والحكايات الفرنسية المنظومة شعراً. لكن لازارو إسباني فقير، في بلدٍ أفقره كلُّ الذهب الآتي من أمريكا. إن السياق الاقتصادي والايديولوجي- تدمير طبقة الصنّاع المتوسطة، واحتقار العمل الذي تتباهى به الطبقةُ النبيلة- يفسّر خلقَ هذا النمط الأدبي الجديد. والنظرةُ الساخرة التي يتطلّع بها «لازارو» إلى المجتمع تُعرّي القسوة والنفاق والوقاحة في العالم الذي كبر فيه الولد، وهي صفات يتخذها لنفسه، ليَعثر هو أيضاً على مكانه. ويعلم المتشرد أكان سارق السجق أم خالع الأقفال، أن المرءَ لا يمكن أن يكتفي بالكلمات: فالحقيقة بعيدة عمّا يُقال. وكي يستمر بقاؤه يجب عليه أن يذهب وينظر إلى الجانب الآخر من الحياة، بحسب عبارة بطل «سيلين». وهكذا وُلد فنُّ التشرّد في الأدب.

كانت ذريّةُ «لازارو دي توريس» خصبةً، في إسبانيا كما في سائر أوروبا: المتشرّدون الإسبان في القرن السابع عشر، الجندي الألماني في حرب الثلاثين عاماً، الفتاة الإنجليزية في القرن السابع عشر المنحرفة أخلاقيّاً، الصعلوك الفلاماندي المتمرّد ، الفرنسي المسكين أو «الجندي الطيب» من بوهيميا في سنوات ١٩٢٠، «غوزمان سميليسيوس»، «مول فلاندز»، «تيل اولنسبيغل»، «باردامو»، أو «شيفيك»، هؤلاء جميعاً أقرباء «لازار».

التشرّد الإسباني

بعد خمسين عاماً من نشر «لازارو»، حدّدت رواية «ماتيو اليمان» (١٥٤٧-١٦١٤) «غوزمان دي الفراش» ١٥٩٩- حيث استُعمل لأول مرة مصطلح متشردٌ للإشارة إلى صعلوك «غوزمان»، وهو رجلٌ خالٍ من الشرف ومستعدٌّ لكل شيء كي يصبح غنيّاً، حدّدت قواعد فنّ التشرد: إنه قصةٌ، قصة رحلة في نهاية الجوع، مع المواضعات الخاصة بهذه الرحلة، وهي في الوقت نفسه بلاغة سرديّة روائية. وقصة المتشرّد تتضمّن مع جميع ضروب تنوّعاتها عدداً من الموضوعات نجدها من روايةٍ إلى أخرى: حكاية هذا «الشاطر»، طفولته وما الذي ألزمه الارتحال بلا نهاية، وهاجس الجوع والمال، وتطوّره في مجتمع كاريكاتوري يجعله في كل مرحلة أقل غباءً وأكثر وقاحة. وحكاية هذه القصة تَستتبع هي أيضاً الرجوع إلى طرائق مُنتظرة: إنها سيرةٌ ذاتية يَرْسمها راوٍ مجرّب يُبرز تعليقه المتشائم، دون أدنى اهتمام، نفاق المجتمع وخُبثه، كما يُبرز سرعة تصديق البطل وسذاجته.

يحتوي «غوزمان دي الفراش» على ثلاثة كتب. يروي الأول رحيل «غوزمان» من عند أمه، والثاني: حياة الصعلكة التي عاشها، والثالث: حالة البؤس التي أُلجِئَ إليها.

الكتابُ أكثر توسعاً بكثير من «لازار» وهو يتميّز باستطرادات تهذيبية طويلة؛ والناسك غير بعيد بتاتاً عن العالم الجمالي. ونحن لا نجد تلك الأفكار الأخلاقية في «قصة دون بابلو دي سيغوفي» التي ألفها «فرنسيسكو دي كيفيدو» من ١٦٠٣ إلى ١٦٠٨، والسخرية تنبعث منها ابتداءاً من مخاطبة القارئ: «لِيَحفظْكَ الله من الكتب الرديئة، ومن الجنود الظُرَفاء ومن النساء الشقراوات المُستجديات اللجوجات والمليئات بالمكر! إن الروايات أو القصص التي تستلهم التشرد والتي نُشرت في إسبانيا في النصف الأول من القرن السابع عشر عديدةٌ «جوستين» ١٦٠٦، لــ«فرنسيسكو لوبيز دي اوبيدا»، «سيليستينا أو ايلينا البارعة» ١٦١٢ «لسالاس باردايلو»، والشيطان الأعرج لــ«فيليز دي غيفارا» لسرفانتس. ثم تغيّرت الظروف التي ساعدت على ولادة فنّ التشرّد، والأصح أن يكون الكلام، في الأعمال المتأخرة، على سمات التشرد فيها. وهكذا فإن «حياة وفعال ايستيبانيلو غونزاليز» (آخر القرن السابع عشر) ليست بعيدةً عن أول عمل استلهم التشرّد غير إسباني «مغامرات سمبليسيوس سمبليسيسيموس» ١٦٦٩ لــ«غريملها وسن»، وهي تجري في نفس إطار حرب الثلاثين عاماً.

فنّ التشرد الأدبي

«سمبليسيسيموس» البطل الساذج إلى أعلى الحدود يعيش في عالم مخيف تتّخذ سذاجتُه الفكرية فيه معنى البراءة وغياب الخطيئة. ولدى احتكاكه بالعالم غدا سيئاً وخاطئاً. وعندما انصرف عن العالم التفت نحو الله: وهذه الثنائية بين النفس والعالم القريبة من تصوّر العصور الوسطى، لا سبيل إلى التغلّب عليها، وأشهر رواية ألمانية في القرن السابع عشر تُرينا إلى جانب صورة هذا التافه الذي صلُح لأن يكون مثالاً للإنسانية بأسرها، واقعاً قاسياً وأكثرُ استدعاءً صريحاً للضحك بطلُ «آلان رونيه لوساج»: «جيل بلاس دي

سانتيان» مدينٌ بكثير من السمات للمهرّج في «الكوميديا المرتجلة»، و«لبارنورج» رابليه، ولغوزمان الفراش؛ لكن السخرية العزيزة على القرن الثامن عشر تَمْنح قصة «جيل بلاس دي سانتيان» وحدةً وخصوصيةً. وسذاجةُ المتشردُ الأول تُسلّة مكانها لدى «جيل بلاس» إلى الهجاء اللاذع. ويُصورّ ارتحالاته في إسبانيا اثنا عشر كتاباً.

وشبية بجيل بلاس، ها هو ذا «مول فلاندرز» الانتهازي، الوضيع المنبت، المتعطّش إلى النجاح، وهو بطلٌ آخر متشردٌ رسمه «دانييل ديغو»: بطلةٌ بتنانير كانت عاهرة اثنتي عشرة سنة، وزوجةٌ خمس مرات. لكن كيف تُفْلت من قاع لندن، دون تَشْمير التنانير؟

«عاش الصعلوك!» هذا ما صاح به «أولنسبيغل» المتمرّد على فيليب الثاني. هذا الاسم الحربي الذي رَفَعه بافتخار الفلامنديون الاورانجيون أليس ترجمةً للفظة متشرّد؟ وكان «تيل أولنسبيغل» هو التناسخ الرومانسي له- والجذوبي. في ١٨٦٧ استلهم الكاتبُ البلجيكي شارل دي كوستر الشخصية الألمانية في القرن ١٦ فأصدر «الأسطورة والمغامرات البطولية الفرحة والمظفّرة لـــ«أولنسبيغل» و لـــ«لام غودزاك في بلاد الفلاندر وغيرها».

إن «تيل» النشيط الخفيف يندّد بمرآة الحماقات والمُضحكات والجرائم في عصره.

العواصف التي عَصفتْ بأوروبا في مطلع القرن العشرين عملتْ على تفتّح جيل جديد من الشخصيات، إخوة المتشرّدين: في الامبراطورية النمساوية الهنغارية، كما في فرنسا يتخبّط «اللا أبطال» المحدثون في وَحْل ساحات الشرف. «فالجندي شيفيك الطيب» ١٩٢٢ «لهازيك» يملك البراءة التي لا يتخلّى عنها بتاتاً، خلافاً لـــ«باردامو» الذي كفَّ عن أن يكون «صبيّ الفظاعة» منذ الطلقات الأولى في الحرب الكبرى. وارتحال «باردامو» الفوضوي لم يزده مالاً ولا مثلاً أعلى.

وهكذا إذن، يظل المتشرّد، منذ القرن السادس عشر إلى القرن العشرين دون تأثير على القدر. وفي نهاية المطاف، في آخر حكاية التشرد، لسنا نبّلغُ نتيجة سوى هذه النتيجة الغنية بالخيبة وانقشاع الأوهام والتي تختتم «رحلة آخر الليل«:

«كم يلزمني أنا من حيواتٍ لأكوّن فكرةً أقوى من كل شيء في العالم؟ كان التعبير عن ذلك غير ممكن! لقد أخفقت! كانت أفكاري مثل شموع لا تشي بالكبرياء وهي تومض إيماضاً مرتجفاً طوال الحياة وسط عالم كريهٍ وفظيع جدّاً..».

* * *

كاموس Camóes

١٥٨٠-١٥٢٤

«القدر جمَّد عبقريتي التي لم أعد أستمدُّ
منها لا الفرح ولا الاعتزاز».

(لويس دي كاموس)

في ١٥٦٩، التقى المؤرِّخ «ديوغو دي كوتو»، عند مروره بموزامبيق، أحد هؤلاء البرتغاليين العديدين الذين يذهبون كلَّ عام ليبحثوا عن الثروة في الهند. كان هذا الرجل يقضي وقته في تهذيب أبيات قصيدةٍ ملحمية هي «اللوسياد» ١٥٧٢، وفي الوقت نفسه كان ينظِّم ديوان قصائد غنائية عنوانها «بارناس لويس دي كاموس». ومن المؤسف، بالنسبة إلى الشاعر وإلينا، أن المخطوطة سُرقتْ واختفت إلى الأبد، ومرةً أخرى، تحامل القدرُ عليه. ففي السنة التالية عاد «لويس كاموس» إلى «لشبونة» التي تركها في ١٥٥٥، ولم يَحمل معه سوى مخطوطة «اللوسياد». عاد إلى وطنه دون أن يجمع ثروةً، عاد خائباً ومُضنًى.

«اللوسياد» عملُ حياةٍ

حبُّ كاموس وآمال شبابه الذي قضاه في لشبونه و «كوامبرا» والسبعة عشر عاماً في المعارك، والرحلات والمغامرات في بحار الشرق، والطيشُ واللهو الشعري، كل ذلك صار جزءاً من ماضيه. إلا أنه، خلال هذه السنوات، تصوَّر الشاعرُ العملَ الأدبي الذي حاول طبعه لدى عودته. «اللوسياد» عملٌ

حياةٍ كاملة؛ وتمتزج فيه الثقافة الأنَسية الواسعة بالموهبة الشعرية الحقيقية وبالتجربة الإنسانية الشديدة الغنى التي جرّب كاموس خلالها الحربَ والترفَ الشرقي، والسجنَ والجوعَ:

«إني أمضي كما يشاء القدرُ، مكابداً
مِحَناً جديدةً، وأضراراً جديدة؛ فتارةً أُعاني
عتوَّ البحر، وتارة أخرى مخاطر الحرب اللا إنسانية؛
وأنا أحمل السيفَ بيدٍ والقلمَ بيدٍ أخرى شبيهاً
«بكاناسي» المحكوم بالهلاك؛ منفيّاً حيناً في
أماكن غريبة، وليس لي من رفيق سوى الشقاء
المُضايق، وحيناً آخر مُحبّطاً مرةً أخرى، وأكثر من
أي وقتٍ مضى، من جرّاء التجربة التي حصلتُ عليها».

في الشرق خَبِرَ «كاموس» في جسده المخاطر والهموم التي قاساها وتغلّب عليها البحارةُ الذين ذهبوا مع «فاسكو دي غاما» من الساحل «اللوسيتاني» الغربي في بحرٍ لم يُشَقَّ عبابهُ من قبل، وتجاوزوا في طريقهم «تابروبان».

لقد مزجَ الشاعر تجربتَه الشخصية بذكريات مآثر البحارة البرتغاليين، فاستطاع أن يُعبّر بأمانة عن الشعور الجماعي وأن يَمْضي حتى النهاية بالملحمة التي كانت النهضة البرتغالية تنتظرها على أحرّ من الجمر. كان كاموس رحّالة، أديباً، أنسيّاً، وشاعراً جوّالاً على الطريقة التقليدية، ونبيلاً نَهِماً، ففكّر في تجربة كل هذه الحضارة التي عاش تناقضاتها، ساعياً إلى تجاوز هذه التناقضات بفضل الإبداع الفنيّ. «كاموس» و«اللوسياد» هما، فوق كل شيء، شاعر النهضة وقصيدة النهضة.

ملحمةُ «كاموس» تُحدثّنا عن عظمة الإنسان وعن نُبْل انتصاره على العالم والأشياء. ولا يمكن أن يُقلّص هذا العملُ إلى حكايةٍ تاريخية. لا شك أن النص ينطلق من الواقع، لكنه يتجاوزه. نحن نشْهد دراما مُتعالية: الآلهة

والبشر يناضلون لبلوغ الخلود؛ البشر يبارون الآلهة؛ وينتهون بالتغلب عليها، ووصول فاسكو دي غاما إلى بلاد الهنود إيذانٌ بانتصار البرتغاليين على الآلهة التي تعارضه. ولهذا السبب طال القبطان وأصحابه الحقُّ بالخلود. لقد أصبح البشرُ آلهةً: وهذه الآلهة ألم تكن بشراً قدامى تكفّلت شهرتُهم بالتعريف بـ «أعمالهم الباسلة».

لكن روح النهضة التي تَبْعث الحياةَ في «اللوسياد» لا تقتصر على تعظيم قيمة الإنسان من حيث هو الشخصية المركزية في التاريخ والقوة المحدِّدة لتطوّره. ذلك أن كاموس أراد أيضاً أن يجعل من ملحمته موسوعةً طبيعية، وعملاً تعليمياً وشبه علمي. ولذلك وَصَفَ مناطق وأوضاعاً غريبة، وظواهر طبيعية غير معروفة، وعَرّضَ في النشيد العاشر جملةً من البحوث الجغرافية لبطليموس التي ما تزال ساريةً في القرن السادس عشر.

وفي ميدان الجغرافيا، وضعتْ تجربةُ البرتغاليين الملاحيّة سلطانَ مؤلّفي العصور القديمة الكلاسيكية موضعَ المساءلة، غير مرة، وفتحتْ طرقاً بحرية جديدة. وفي هذا الميدان أيضاً عارضت «اللوسياد» عدمَ مشاكلة الواقع في القصائد القديمة، بواقعيّتها الخاصة وعبّرتْ عن تصوّرها الجديد للعالم ولعجائب الطبيعية.

وتعظيم الحب الجنسي الذي يميّز النهضة كامنٌ في القصيدة كلها ومَبْسوطٌ في فصل الطوباوية «جزيرة الحب»، حيث يتّحد البحّارة البرتغاليون بالحوريّات، وذلك كي يَنْبعثَ في قلب مملكة بنتون - طبقاً لأمنية فينوس - عرقٌ قويٌّ وجميل:

«ومع آلاف المرطّبات والحلويات والخمور المعطّرة والورود، وقصور الكريستال الثمينة، والأسرّة الجميلة (وهي أجمل من ذلك كله أيضاً!)، وأخيراً مع آلاف اللذائذ النادرة، تستقبلهم الحوريات لكي تترك لهم كل ماتشتهيه عيونُهم منهنّ».

لقد أفلح «كاموس» مع «اللوسياد» في بعث الملحمة الكلاسيكية بحسب النموذج الهوميروسي، مُحققاً بذلك واحد من أعزّ المطامح الجمالية على الأنسيّين. فالموضوع المركزي لهذا العمل، وهو الرحلة البحرية، يقرِّبه من «الأونيسيه» ومن القسم الأول من «الاينييد». والتفاؤل الوجودي في هذا العمل وقدرته على بناء مرحلةٍ جديدةٍ من تاريخه.

اختلال العالم

شعرُ «كاموس» الغنائي الذي يتباين مع التفائل المعُبر عنه في العمل الملحمي، يتميّز بالاعتراف المتوجّع من المصائب والشكوك واليأس كل تلك الأشياء قد طبعت بطابعها مساره الشخصي الذي سيطر عليه قدرٌ غاشم:

«لِيَمُتْ ولْيَهلك اليوم الذي وُلدتُ فيه،
ولْيَكُفُّ الزمنُ عن تجديده،
ولْيَكفُّ ذلك اليوم عن العودة، وإن عاد.
فَلْتكسف الشمسُ بهذه المناسبة....
أيّها المتخوّفون، لا تدهشوا لأن هذا اليوم مَنَحَ
العالم أشدَّ الحيوات بؤساً على الأرض!»

إن تعدّد عمله وتنوّعه يسمحان لنا بتتبّع ذلك المسار المكون من خَيْبات الحب ومن انقشاع الأوهام إزاء الناس والسلطة. و«اختلال العالم» موضوعٌ مركزي سارٍ في عمل كاموس الأدبي كله، وهو يتبلور في بعض «السونيتات»، في مقطوعات من ثمانية أبيات، ومن الــ«ايسبارساس» أي (القصائد القديمة المؤلّفة على العموم من أبيات سداسية المقاطع، قصيرة ومريرة معاً).

المسؤولان عن ذلك «الاختلال» قد حددّهما الشاعر في المقطوعة الثامنة المُهداة إلى «دون انتونيو دي نورونها»:

«القدر والحب تآمرا أخيراً علي
ليزيدا في إيلامي،
أخضعني الحبُّ لشهوةٍ عابثة
كي يأباها القدرُ علي».

وخلافاً لـــ«اللوسياد»، يَطْرق الشاعرُ في قصائده الغنائية موضوعَ الحب بلهجة الألم. المرأة، بحسب التقاليد البترراكية، يتعذّر بلوغها. ويبدو الكائن المحبوب يَشعّ منه النورُ فوق الطبيعي الذي يغيّر هيئته الجسدية: شعره الذهبي مُضيءٌ ونظرتُه المتألقةٍ بوسعها تهدئة الرياح؛ وحضوره يولِّد الأزهار وترِقّ له الأشياءُ الجامدة. كلُّ كيانه تجسيدٌ فيزيائي لمثلٍ أعلى: إنه يتنسّم الصفاءَ والرزانة والرفعةَ: «كاموس» لا ينِي يتابع نموذج «لور»، متوسّعاً في الموضوع الأفلاطوني، موضوع «الأسلوب العذب الجديد» Dolce stil muovo. بيد أن النموذج وإن كان غريباً إلا أن الشاعر لا يلبث أن يتحرّر من البيت الشعري الذي ألهمه ليطير بجناحيه الخاصيْن، محققاً بذلك تركيباً جديداً انطلاقاً من مؤثّرات شتّى. لم يقتصر شعرُ «كاموس» على الحب الروحي الخالص الشبيه بالحب الذي تغنّى به بترارك، وإنما تناول وبَسَطَ من جديد النزاع بين الشهوة الجسدية وبين مثل الحب الأعلى المترفّع، التأمّلي الخالص. والشاعرُ يتمنّى أن يُنجز ذلك التركيب الذي طالما تحرّاه الشعراء، والذي لمحوه أحياناً دون أن يبلغوه، التركيب بين المتناهي واللامتناهي في الحب. إن شعره الغنائي تعبيرٌ عن الشدّ بين الروحانية والشهوة الجسدية:

«الحبُّ يأمرنْي أن أغنّي بهدوء
ما قد طبعه في نفسي
من أجل أن أتحرّر؛
وكي أرضى عن ذاتي،
قال: أن تكون سجينَ هاتين العينين الجميلتين

وأن تقصٌ ذلك كفيلٌ بانشراحك.
إن هذه الطريقة البارعة لخداعي
كنتُ سأقبل بها من الحب طلباً للمنفعة
لولا ندامتُه ولولا العناء الذي يحجب العبقرية.
بيد أن جرأتي تتعاظم بفضل الوجه الذي أكتب عنه؛
وإذا كان ما أغنّيه فوق ما أفهمه
تذرّعتُ بالمظهر الجميل وهو أقدر من الحب في حال تقصيري».

أحد أهم مظاهر شعر «كاموس» يَكْمن بالضبط في تناوب هذين القطبين، في تلك الشدّ الناشئ عن ذلك، في محاولة الجمع بينهما في كلٍّ وإعطائهما دلالةً شاملة. الحب والعالم يبدوان، لدى كاموس، مجزّأين، متناقضين، إشكاليين وشعره يُعبّر عن قلقٍ بعيد عن الثقة والتفاؤل اللذين يميّزان عادةً المرحلةَ الأولى من النهضة. إن كاموس الإنسان يحسّ في أعماقه أنه مشوّش قلقٌ عندما يشهد انهيار عمارة بطليموس الجميلة، ذلك الكون المصنوع من أفلاكٍ متّحدة المركز، والمحدود في الزمان والمكان، والذي يشكّل نظاماً فريداً مركزُه الأرضُ والإنسان. بعد انهيار هذا البناء الجميل تضيع القارةُ المعروفةُ، بل والكوكبُ الأرضي ذاته، في عالمٍ يزدادُ اتساعاً، وربما كان غير مُتناهٍ وخالياً من المركز، ولعل المكان والزمان والسببية فيه لا يُعبَّر عنها بالصدور المرئيّة والبسيطة. ويغدو شعرُ «كاموس» الغنائي صَدى لإحساسٍ حادٍّ يكون العالم بموجبه مؤلّفاً من قوىً متضادّة تفْلتُ من رقابة الإنسان الذي لا يُفلح في إدراك معناها:

«الأزمنة تتغيّر، وتتغيّر الرغباتُ
ويتغيّر الكائن، وتتغيّر الثقة:
الكون كله مصنوعٌ من التغيّر،
وهو يتّخذ أبداً صفاتٍ جديدة».

أمير الشعراء

عندما مات «كاموس» في ١٠ حزيران ١٥٨٠ (وهو التاريخ المسلَّم به على العموم) كان الاعتراف بمجده طفيفاً، بيد أن شهرته ذاعت في البرتغال كما في إسبانيا، ولُقِّب بأمير الشعراء. وعرفت «اللوسياد» نجاحاً هائلاً؛ وطُبعت طبعاتٍ عديدة لقيت شروحاً مُنقِّبة. والطبعة الأولى «للقوافي» كانت في ١٥٩٥. وكان نجاحها عظيماً بحيث أن الناشرين اللاحقين سعوا إلى أن يُدخلوا في أعماله كل ما بدا لهم أن «كاموس» كتبه. وكان «مانويل دي فاريا ايسوزا»، هو الذي أسهم أكثر من غيره بسبب تعصّبه لكاموس، في تكبير المجموعة بمقطوعات غريبة. وقد بيّن هو نفسه المعيارَ الذي اتّبعه: «نسبتُ إلى شاعري كلَّ ما اكتشفتُ أن له به صلةً ولو كانت تلك الصلةُ ظلاً». وفي غياب معيار الاختيار الصارم، تضخّمتْ «القوافي» من ناشر إلى ناشر، وغدت ضحيّة لنجاحها. وكرّم شعراءُ القرن السابع عشر كاموس حين أعلنوا له «البجع اللوسيتاني» و«فينيق» إسبانيا، و«هوميروس اللوسيتاني»، وشرحوه شرحاً وافراً. وفي القرن السابع عشر، اعترف «بوكاج» أن «كاموس» هو نموذجه ومعلمه، بينما افتتح «الميداكاريت»، في القرن التاسع عشر، الرومانسية البرتغالية بقصيدةٍ عنوانها: «كاموس».

وفي أوروبا، عُرِف بخاصةٍ كمؤلِّف «للوسياد»، ذلك العمل الذي قال عنه أولُ مترجم فرنسي: «إنه يمكن أن يُعَدّ أحد أجمل القصائد المقروءة منذ هوميروس وفيرجيل» وكان الإسبان أول من قرؤوا بلغتهم ملحمة «كاموس»: طُبعتْ لها طبعتان في ١٥٨٠، وثالثةٌ في ١٥٩١.

وفي القرن السابع عشر ظهرت أُولى الترجمات بالإنجليزية في ١٦٥٥، وبالإيطالية ١٦٥٨، ولكن اللوسياد لم تُعرف في جميع لغات الثقافة إلا بدءاً من القرن الثامن عشر: في الفرنسية ١٧٣٥، ١٧٦٨، في البولونية ١٧٩٠، في الهولندية ١٧٧٧، في الروسية ١٧٨٨. وبهذه الترجمات التي انضافت إليها ترجماتٌ أخرى في القرن التاسع عشر (الألمانية والسويدية والهنغارية والدانماركية) لم يعد شعر «كاموس» جزءاً من التراث البرتغالي وحده، وإنما اندمج، بحقٍّ، في الثقافة الأوروبية.

مونتيني

Montaigne

١٥٣٣ - ١٥٩٢

«وهكذا فأنا، أيها القارئ، مادةُ كتابي».

(مونتيني. المحاولات)

«ميشيل ايكيم»، سيّدُ «مونتينيي»[1]، طاف العالمَ بأسره، من مكتبته، عَبْر الكتب، وعبر تجربته الشخصية، فدُهِشَ أحياناً، واستمتع في الغالب، بتنوّع العالم؛ ذلك أن ذهنه المتطلّع إلى المعرفة كان بالمرصاد لكلِّ شيء: كان يَعْنيه كلُّ ما يمكن أن يَحْمِل إضاءةً غير متوقَّعة للسلوك الإنساني. استهان بالمسافات المكانية والزمانية فقرَّب بين الحكايات والخواطر والأفكار ليدرس موضوعه الحقيقي الوحيد دراسةً أفضل، أي الإنسان الذي أراد بلا كلل أن يحلّل أسبابَ تصرّفه. وعلى امتداد السنين وقراءاته، عدّل «مونتينيي» من أحكامه الأولى: إن «محاولاته» التي أعاد قراءتها، ونقّحها وزاد فيها، ثمرةُ ذكاءٍ نقديّ يبحث عن منهجٍ فكريٍّ بعيدٍ عن العقائدية الوثوقية وقائمٍ على الحريّة. وهي خلاصةُ معارف زمنه ومحرِّكةٌ لموقفٍ أُنسيٍّ جديد، وقد كان لها دويٌّ عظيم في فرنسا وكذلك في الخارج، مع حظوظ شتّى: فترجمتُها في بعض البلدان لم تسهّل نشرها وإنما قادت إلى حَظْرها! ممّا دفَعَ كاتبَها إلى الابتسام.

---

(١) مونتينيي: إقطاعةٌ سُمِّي بها الكاتبُ المشهور مونتينيي.

الذهن المتطلّع إلى كل شيء

يقول «مونتينيي»: «وُلِدنا لنبحثَ عن الحقيقة». فهو يُصغي، ويتفحّص العالم. «في أكلة لحوم البشر»، «في المجد»، «في الإبهامات»[1]، «في كلمة لكاتون»، «في الصداقة»، «في مؤسسة الأطفال»... إنه مُتنبّهٌ أبداً، وهو يُمرِّرُ كلَّ شيء بمصفاة حكمه. ولدى مجيء ثلاثة متوحّشين إلى روان أو على الطريق من «كيتو» إلى «كوسكو» ولدى تغيير التقويم «الغريغوري»، أو أمام براعة الحيوانات، نراه يُعير انتباهه ويجد في ذلك كله مادةً للتفكير. وهو يحُبّ أن يتحدّث عن كل ما يشغل سبيلَ النهضة الآيلة إلى نهايتها، والتي ينْهل موضوعاتها من القدماء ومن أخبار معاصريه.

إن قدرة «مونتينيي» على احتضان العالم في تنوّعه لا تأتيه فقط من الرحلات القليلة التي قام بها بعيداً عن الدوارات الهوائية الجيروندية، ولا من تجربته الإنسانية الخاصة، على غناها، وإنما من تنوّع قراءاته. إن «سينيك» أو «كوبرنيك»، وهو ميروس أو آريوست، كل ذلك مصدرٌ لاغتنائه: وهو يَعْرف جيداً المؤلفين الكلاسيكيين، وظلّ حتى آخر حياته، متيقّظاً للمطبوعات الجديدة. وكمثقّفٍ من مثقّفي عصره، وبتأثير والده، كانت اللاتينية والأدب اللاتيني مألوفين لديه. وتطوّر فكرُه مع قراءاته: لازمهُ أولاً النموذجُ الرواقي لـ«سنيك»، معلمه الفكري الأول، ثم نموذج «كاتون» الذي تمنّى أن يُحاكيه. ثم تأثر تأثّراً عميقاً بمعرفته «بلوتارك» في ترجمة «آميو» و«سيكستوس امبيريكوس»: ثم أغرته «الارتيابية» زمناً؛ حفَر على عارضة خشبيّة في مكتبته: «ماذا أعلم؟» وجعل من ذلك شعاراً له. أما الشعر اللاتيني فكان عزيزاً عليه دائماً ولا سيما في السنوات الأخيرة من حياته.

---

(١) إبهامات جمع إبهام .

وكانت ترافقه أعمال «لوكريس» و«أوفيد» و«فرجيل» و«هوراس»؛ و«كان يحب المشية الشعرية قفزاً ووثباً».

وكان يحب أيضاً مصاحبةَ شهاداتِ معاصريه: «تاريخ مملكة الصين الكبرى (١٥٨٨)، لغونزاليز دي مندوزا»، «تاريخ بلاد الهند الغربية ١٥٨٤، للوبيز دي غومارا»، «موجز تاريخ الفرس ١٥٨٣، لجورج ليبلسكي»... وباسكييه، وليتاس، وتوماس مور، وإيراسم هم المقرَّبون إليه. ومونتينيي يُعلِّق على جميع الأعمال التي يقرؤها، ويناقشها، ويوضِّحها، وينتقل من عمل إلى عمل ليضعها تحت إنارة جديدة. ويعترف هو نفسه بشيءٍ من الدعابة، بما يدعوه: «اختلاساته».

وسط هذه الزحمة من الأفكار والحكايات والاستشهادات التي تعكس تنوُّعَ العالم، يُحاصره تساؤلٌ واحدٌ: ما الإنسان؟ وقد طُرِح هذا السؤال بأشكالٍ شتَّى، لأن موضوع الإنسان «موضوع لا طائل مِنه، ومتنوِّع، ومتموِّجٌ على نحوٍ عجيب». ومن العسير إصدار حكمٍ دائمٍ ومتماثلٍ فيه.

تصوير الإنسان

من هذا التراكم للأمثلة والآراء الشبيه بالتراكم الذي يمكن أن نقرأه في مؤلَّفات الأنسيين الذين سبقوه، يَستخلص «مونتينيي» رؤية للإنسان مُعارضةً لرؤيتهم. ففي «كرامة الإنسان» يرفع «بيك دي لاميراندول» من قيمة الإنسان الذي ينبغي أن يكون، بحسب كلمات الله، نحّاتاً لنفسه؛ أما مؤلِّف «المحاولات» فيجعل منه «مزّاح التمثيلية التهريجية». وفي أقل من قرن، كان السقوط قاسياً على الإنسانية! ليس هناك إذن أيُّ يقين بالنسبة إلى الإنسان، إذ إنَّ الحواس لا تكاد تُصدَّق، وعقلنا «أداةٌ حرةٌ وغامضةٌ». والنتيجةُ قطعيّة: «معظم ما نتفرّغ له مثيرٌ للسخرية». وإذا ما سلَّمنا بنسبية المعارف والعادات، اقترحَ علينا «مونتينيي» أن نتعرّف على الإنسان في كل فرد: «أعدُّ جميعَ الناس مواطنين لي فأعانق البولوني وكأنه فرنسي».

المعرفة التي نملكها عن العالم لا يمكنها إذن أن تنشأ عن أيّ تعليم مُعطىً قَبْلِيّاً، لكنها تستند إلى التجربة الفردية، وهي اليقين النهائي الوحيد.

وهكذا فإن «مونتيني» في هذا الكتاب يروي نفسه لناسٍ من جنسه: «أقترحُ حياةً وضيعة خالية من البهرجةَ؛ وسيّان أن نعلّق الفلسفةَ الأخلاقيّة كلها بالحياة الشعبية المحرومة أو نعلّقها بالقماش الدال على الثراء؛ فكل إنسان يَحْمل الشكلَ الكامل للوضع الإنساني». يجب ألا نأخذ حرفيّاً هذا التأكيد المسرف التواضع: فهذه «الحياة الوضيعة الخالية من البهرجة» هي حياة نبيل من منطقة «بوردو» يتمتع بالثروة وقد قُدِّر له أن يلعب دوراً سياسيّاً في حاشية الملك الفرنسي هنري الرابع.

دخل مونتيني، بعد دراسته، برلمانَ بوردو؛ وفيه التقى «إيتيين دي لابويتي»، وكان عضواً في البرلمان أيضاً. ونشأت بين الرجلين صداقةٌ كان تأثيرها في «مونتيني» حاسماً. وكان «لابويتي» مؤلِّف مقالة سمّاها: «العبودية الاختيارية وقد كتَبها على سبيل المحاولة في شبابه الأول تكريماً للحرية ضد الطُغاة» كما يقول «مونتيني» الذي أضاف: «ولو اضطُررتُ إلى القول لماذا أحببتُه، لشعرت أن ذلك لا سبيل إلى التعبير عنه إلا بالجواب التالي: لأنه كان هو ولأنني كنتُ أنا». وقادتْه إلى السفر نحو باريس حيث شارك في حياة البلاط. وفي ١٥٧٠ باع مهمتّه كمستشارٍ واعتكف في أراضيه. وحفّر على عوارض المكتبة حِكَماً يونانية كان يحبّ التفكير فيها، وبدأ كتابة «المحاولات».

وفي ١٥٧٨ أُصيب بداء الحصاة، كما كان يُدعى المغصُ الكلوي. وكان مرضُه إيذاناً ببداية تفكيره في الجسد، واستعان بالفلسفة «لكي تحافظ مع مجهود المغص، على قدرة النفس في التعرّف على ذاتها، وفي متابعة سيرها المعتاد». وفي آخر هذه المرحلة، حوالي ١٥٧٩، أصبحت «المحاولات» شخصيةً على نحوٍ أكبر من «المحاولات» التي ألّفها في ١٥٧٢. وفي هذه اللحظة كتب بيانْ للقارئ في الطبعة الأولى: «أُريد أن يراني الناسُ في طريقتي البسيطة الطبيعية

والعادية دون جدلٍ ولا تصنّع: لأنني إنما أصوِّر نفسي. وستُقرأ عيوني في واقعها الحيّ... وهكذا فأنا، أيها القارئ، مادةُ كتابي».

والصورةُ التي يُعطيها عن نفسه هي صورةُ رجل استطاع أن يستمدّ من الحياة أفضلَ ما فيها: «فأنا إذن، أحبُّ الحياة وأتعهدّها كما شاء الله أن يَمْنحنا إياها». وآخر كتابٍ في «المحاولات» نشيدٌ للحياة. ومونتينيي يُحِلُّ محلّ أخلاقيّة الكمال أخلاقيّة الإنسان المتوسط القريب من الرجل الشريف في القرن التالي، الرجل الذي تُعادل تجربته وحكمته أخلاقيّة أفلاطون وكاتون. وهو يعيد إلى قارئه، وربما لم يفطن قارئه إلى ذلك، كليّةَ حرية اختياره. أكان يمكن أن يمضي إلى أبعد من ذلك في احترامه لأفكاره، هو الذي لم يكفَّ عن المطالبة بحريّته نفسه؟ لقد ناهَضَ «مونتينيي»، دون تحيّز، وباسم العقل السليم وحده، الآراء الشائعة والمقبولة لدى معاصريه. وهكذا، ففي قرنٍ فَرَضَ اعتناقَ الدين بالقوة، وفي قرن التعصّب الديني أدان استخدام التعذيب.

حريةُ «مونتينيي» النبيل تجد صداها في حرية مونتينيي الكاتب؛ وأصالةُ مشروعه مرتبطة بحريةٍ عظيمة في الكتابة. وكتابه يتطوّر من تَجْميع المنتخبات إلى محادثة القارئ؛ ففي محاولته «في إدمان الخمر» ترك حديثه زمناً ليستَحْضر صورةَ أبيه، ثم قال فجأة، وبشيء من الدعابة: «لِنَعُدْ إلى زجاجاتنا!». فالاستطرادات، ليست ضعفاً لا إرادياً من المؤلف، وإنما هي تكشف عن رأيٍ مُسْبَق: «هذا الحَشْوُ خارجٌ عن موضوعي إنني أشْرد لكن عن تجوّزٍ مني لا عن غفلةٍ».

ومع الزيادات العديدة والمميِّزة «للمحاولات»، تقترن الجمالية بالأخلاق: فالحقيقة التي هي الهمّ الأكبر والدائم «لمونتينيي» لا يمكن أن نحسب أننا بلغناها إلا في اللحظة والمكان اللذين كُتِبتْ فيهما. ليست هناك حقيقةٌ أبديةٍ، ليس هناك سوى حقائق الـ«هنا» و«الآن». ومن هنا كانت التعليقات المضافة دائماً إلى مختلف الطبعات، ومن هنا تلك التوسّعات تبعاً لذلك الخيط الهادي الغامض الذي طالما حيَّر قرّاء «المحاولات».

مصيرُ الكتاب مصيرُ جنس أدبي

تمنّتْ «ماري دي غورني» أن تتمكّن طبعة «المحاولات» في ١٥٩٥ التي حررّتْ مقدمتها، من العثور على معداتٍ قوية قادرةٍ على هضمها، لا تذوّقها بمجاملة سطحيّة. ومنذ القرن السادس عشر إلى مطلع القرن السابع عشر، التهمت أوروبا كتابات «مونتيني». وسرعان ما جعل منها الجمهورُ لذّةً له. ولم تتراجع هذه الشهرةُ على امتداد القرون: لم يرتحِ المفكرون الكاثوليك لها، ودَمَج عصرُ الأنوار أفكارهم بقضاياهم الخاصة بهم. وانقسم الرومانسيون: حذر روسو، وإعجابٌ بلا حدود لبيرون. وكَتب «ستيفان زويغ» في ١٩٤٢، «لا أحسّ أمام عمله بأنني بصحبة كتاب، وإنما بصحبة رجلٍ هو أخي الذي ينصحني ويعزّيني، رجل أفهمه ويفهمني».

وتَشْهد بنجاح «المحاولات» الطبعاتُ المتتابعةُ، وترجماتها إلى الإنجليزية وإلى الإيطالية، على يد «جون فلوريو» منذ ١٦٠٣، وعلى يد «ماركو جينامي» بعد عدة سنوات. وفتنت المحاولاتُ شكسبير إلى حدّ أن مشهداً من «العاصفة» يُعيد كلمةً كلمةً مقطعاً من «أكلة لحوم البشر». ودوّتْ مسارح لندن – كما يقول «بن جونسون» «بالسرقات» المتكررّة من «مونتيني».

وكان «فرنسيس بيكون» أول من استأنف، في ١٥٩٧، عنوان «المحاولات» الذي اختاره مونتيني، ليشير إلى كتابات نثرية قصيرة. وقد عرّف «جوزيف آديسون» المرسلة إليه هذه الكتابات بقوله: «أطمح إلى أن يُقال عني إنني أنزلتُ الفلسفة من المكاتب والمدارس والمعاهد لأجعلها تُقيم في النوادي وعلى موائد الشاي وفي المقاهي»، وذلك يذكّرنا بما كان يقوله «مونتيني» عن جمهوره: «المحاولاتُ لا يمكن أن تَروق العقول العادية والعامية... ولا العقول المتفرّدة والممتازة... يمكنها أن تتعيّش في المناطق المتوسطة». ولقد ازدهرت المحاولةُ في انجلترا، من «آديسون» إلى «هازليت»، ومن «ثاكري» إلى «شسترتون»، وكانت حديثاً محبباً، مليئاً بالفكاهة وعميقاً في آن واحد.

مونتيني المُستَعاد

«أنفع الكتب هي الكتبُ التي يصنع القُرّاءُ بأنفسهم نصفها». هذا ما قاله فولتير في مقدّمة «المعجم الفلسفي» فكم كانت مُفيدةً المحاولاتُ، لكل جيلٍ، إذا قسناها بهذا المقياس! في ١٦٠١ ارتأى اللاهوتي «بيير شارون» أن يُنَظِّمها: «اختار منها كتاباً دعاه «الحكمة»، يرمي إلى مراقبة طبيعة الإنسان الرديئة، وهي أشد طبائع الحيوان شراسة وأصعبها ترويضاً».

ثم تتابعت محاولات الاستئثار بالمحاولات: ففي أخلاق «مونتيني» الاجتماعية، وجَدَ الملحدون والأبيقوريون في القرن السابع عشر تبريراً لنمط تفكيرهم وحياتهم. وفي الحقبة ذاتها، أراد المترجم الإسباني «لمونتيني»، «دييغو دي سيزنيروس»، تَنْقِية كتابه من: «رذائل التحلّل الوثني» مع المحافظة على ما هو «رائع وكامل»، كما يقول في طلب الامتياز الذي قدّمه من أجل ترجمته. وبالرغم من الاحتياطات المتّخذة، أدانت محكمةُ التفتيش «المحاولات». أما حظرها في ١٦٧٦ فقد هيَّأتْ له هجماتُ بوسويه، ومالبرانش، ونيكول وباسكال الذي أخَذ على مونتيني «مشروعَه الأحمق في تصوير نفسه»، لكنه كثيراً ما يستّمد من «المحاولات» الأمثلة على براهينه.

حيّا موسوعيّو القرن الثامن عشر في «مونتيني»، طليعةَ فلسفة الأنوار؛ وهكذا يقول «ملشيور غريم» في «مراسلاته الأدبية» (١٧٥٣-١٧٧٣): «مونتيني الإلهي، ذلك الرجل الفريد الذي كان ينشر أصفى النور وأكثره إشعاعاً وسط ظلمات القرن السادس عشر والذي لم يُعرف فضلهُ وعبقريتهُ إلا في عصرنا، عندما أخلَت الخرافةُ والآراءُ المسبقةُ مكانها للحقيقة وللفكر الفلسفي. وبعض موضوعات المحاولات عَنتْ بخاصة الحساسيةَ الرومانسية: «في مؤسّسة الأطفال» مثلاً التي قَسا عليها روسو في حكمه؛ وليس بعيداً أن يَرِد «مونتيني» في «إميل» بجانب لافونتين، بين أردأ المعلمين. لكن «اميليا باردو بازان» في إسبانيا آخر القرن التاسع عشر، تَلتَمس العذر لعدم حساسية

«مونتينيي» إزاء الأطفال في بحثها وعنوانه «علماء التربية في عصر النهضة ١٨٨٩» «إنني أغفر لمونتينيي رأيه القائل بأن المرأة ليس عليها إلا أن تتعلم كيف تميّز بين الدثار المُخصّر وبين السراويل، أغفر له بسبب الكلام المُمتع الذي كتبه عن الطفوله والشباب، وعن السلطة الأبويّة، وعن هؤلاء المدّعين المتحذلقين المكروهين الذين لم يَغفر لهم شيئاً».

وإذا لم يكن هناك تيّارٌ من تيارات الفكر-الإلحاد، العقلانية، حتى النيتشوية «وجيد» الذي قال إنه وَجَد في مونتينيي أخاً في اللا أخلاقيّة- لم يَسْعَ إلى استعادة مؤلِّف المحاولات، في القرن العشرين، فإن صورة «مونتينيي» الحرّ، الحريص دائماً على الهرب من العقائدية الوثوقيّة هي التي فرضتْ نفسها.

كان الوارث المعلن لكل الثقافة التي أسّستْ أوروبا، كما كان أيضاً أحد آبائها، وذلك ما أكّده «ايلي فور» في «مونتينيي» وأبناؤه الأوائل: «شكسبير، سرفانتس، باسكال» ١٩٢٦ وسأُظهر بسهولةٍ، في «مونتينيي» ذاته، آثار وحسنات التمثّل القديم واللاواعي للغذاء المسيحي. لكنه هَدَم أيضاً العقائدية الوثوقيّة، وذلك يُبرهن على أن مهمة دين آبائه، في النفوس الكبيرة على الأقل، قد أُنجزتْ، وهذا ما أدركه أبناؤه تماماً، على ما يبدو لي. وإذا كان «مونتينيي» يبدو خارجاً كليّاً عن الدين المسيحي أو غيره، فإن شكسبير هو فوق ذلك بكثير حتى ليبدو كأنه لم يخطر له وجوده. ولا شك أن سرفانتس في داخل ذلك الدين، لكن كأنما كان يجهل وجود القضبان التي اكتشف خارجها حتى أبعد منظورات المكان والنهار... هاملت ودون كيشوت من سنةٍ واحدة أو تقريباً من سنة واحدة هي الثانية أو الثالثة من القرن الجديد. مجنونان حملا إلى العالم الحقيقة الأخلاقية القاسية، التي تقودُ معرفتُها إلى الحكمة الغنائية، الحكمة الوحيدة التي يمكن أن تحلّ محلّ الملجأ الديني، على الأقل لدى العقول المتفرّدة بقوة. وذلك مكرٌ حاد أثبت مونتينيي فاعليته في «الدفاع عن رايمون سيبوند»، وهو يتلاعب بحججه الخاصة كالبهلوان الساحر مع سيوف قاطعة.

سرفانتس ١٥٤٧-١٦١٣

«ما الذي يُمكن أن يولِّده فكرٌ عقيم ضئيل الثقافة كفكري، غير قصة رجلٍ جافٍ، هزيل، ضامر، غريب الأطوار؟..».

(سرفانتس)

خلافاً للكثير من المؤلفين القدامى أو المحدثين الذين ينظّمون وجودهم أو يصنعونه بعناية قبل أن يَعْرضوه على أعين الآخرين، فإن سرفانتس - كما سيقول بعد ذلك بزمنٍ طويل الشاعرُ أنطونيو ماتشادو- لم يفعل شيئاً سوى أنه اضطلع بنصيبه من الحياة الجارية، والخارقة للعادة في بعض الأحيان «بذلك التواضع الذي لا يخضع لغير قانون الحياة، القانون الذي يتلخّص في أن نحيا كما يتيسّر لنا».

«قلعة هيناريس» التي وُلد فيها «سرفانتس»، كانت في القرن السادس عشر مدينةً جامعيةً مشهورة. لكن «ميغيل» الشاب عرّف منذ سنواته الأولى مدناً أخرى من قشتالة والأندلس- مدريد، طليطلة فبلد الوليد، قرطبة، إشبيلية - قصدتها أسرةُ الجرّاح «رودريغو دي سرفانتس» والد سرفانتس. وفي المدرسة التي تعلّم فيها التقى معلماً من أتباع «إيراسم» هو «لوبيز دي هويوس»، وبدأ يؤلّف كتاباته الأولى.

وفيما بعد، اكتشف «سرفانتس» العالمَ خارج إسبانيا: «الحياة الحرة في إيطاليا، كما سيقول في أيام نضجه وروما، بطريق جُزيرة جوليا»، ثم صقلية،

ونابولي، وكانت جميعها إطاراً لسنواته الخضراء التي لقي فيها مغامرات وحروباً. ومعركة «ليبانتي» التي قاتل فيها سرفانتس وأخوه «رودريغو» الجنديان في سرية «دييغو دي أوربينا»، على ظهر سفينة شراعية «مركيزة» فصلٌ لا يُنسى، أصبح «ميغيل» ذا عاهةٍ بسبب جرحه في اليد اليُسرى لكنه كان يعدّ مشاركته في أعظم أيام المسيحية أمراً مجيداً. وظل أربع سنوات في خدمة جيش «نابولي»، وشارك في الحملة على تونس، ١٥٧٣، وغدا بعد سنة جنديّاً «عالي المرتّب» في بالرم.

لكن الحظ العاثر كان ينتظره في الجهة اليسرى من البحر الأبيض المتوسط ففي ١٥٧٥، كان عائداً هو وأخوه إلى إسبانيا على ظهر سفينة «السول»، وكانا يحملان رسائل ثمينة تُوصي بهما، فهاجمهما القراصنة البربر وأسروهما، واقتادوهما إلى الجزائر. وعلى مدى خمس سنوات، غرق سرفانتس في عالمٍ مختلفٍ مُذِلٍّ ومُخْزٍ: كان أسراً في ظروفٍ لا تُوصَف، كان مَظْهراً جهنمياً وجحيميّاً لا يَخْرج منه الأسيرُ إلا بفديةٍ.

هذا الأسرُ كان كالخطِّ الفاصل في حياة سرفانتس: لقد ترك إسبانيا الامبراطور البطولية، مُثُلها العليا وعقائدها، ليعود إلى إسبانيا مختلفة كل الاختلاف ولا مكان فيها للجندي الأكتع، البعيد طوال خمس سنوات عن تطور بلاده الطبيعي.

لم يستسلم سرفانتس لضربة القدر هذه. ودبّر خططاً للهرب، محاولاً عدةَ مرات أن يُفلت، لكن أصحابه في الشقاء خانوه، فلم يُفلح؛ وفي أثناء أسره كَبُره إنكارةُ للذات أيضاً: اضطلع بمسؤولية جميع مشاريع الفرار، وبالرغم من جنون السياط والخازوق التي خضع لها لم يَشِ بأحدٍ ولم يَضْعُف. وفي ١٦١٢ نُوِّه له من أجل هذا العمل الباسل في تقرير التحقيق الذي أجراه في الجزائر «دييغو دي هايدو». وكان عمره اثنتين وثلاثين سنةً عندما جمعتْ أسرته بجهدٍ بالغ فديته.

ومن المُستغرب أن حكاية أسره -كشهادة مباشرة من ذاك الذي عاش الوقائع- لم تظهر مباشرةً بعد فَرْحة العودة. وإنما كتبها سرفانتس بعد ثلاثين عاماً في القسم الأول من رائعته دون كيشوت: «قصة الأسير الحية» التي تشغل الفصول ٣٩، ٤٠، ٤١.

بعد أن عاد سرفانتس إلى بلاده، استفاد من علاقات الصداقة التي نشأتْ أثناء أسره، فالتمسَ من العطف الملكي وظيفةً في الحياة المدنية. وتوجّه برسالةٍ إلى «أنطونيو دي إيراسو»، السكرتير الملكي، ليطلب منه، منذ ١٥٨٢، مهمةً في بلاد الهند الغربية، وفي الوقت نفسه ليوصيه بالعمل الأدبي الذي يؤلّفه: «الغلاطية» ١٥٨٥. ومنذئذٍ كان شغله الرئيسي خدمةَ التاج في الإدارة والكتابةَ.

وفي مجال الحب والأسرة، تُعوزنا عناصر السيرة الذاتية: ليس هناك رسائل، أو يوميات، أو مذكّرات أخرى حميمة قابلة لأن تقدّم إضاءةً لعلاقات الدائرة الأسرية لسرفانتس. بقيت فقط بعضُ الوثائق الرسمية المتعلّقة بالمسائل الاقتصادية. وهي تنمّ عن وضع مريبٍ مَعيشٍ يومياً، كاشفٍ عن جوٍّ مستمرٍّ من السريّة. هذه المرحلة، مرحلة النضج، التي تَعْني عادةً الحياة المتعقّلة، والإنتاج المخطّط والمقبول، والاستقرار يتلخّص هنا بكلمة واحدة: الإخفاق الاجتماعي على الأقل إن لم يكن الأدبي في هذه الحقبة، أصبح سرفانتس كاتباً محترفاً، وهو يتحرّك في الجو الأدبي المدريدي. ويقدّم له عالمُ المسرح علاقاتٍ أكثر حريةً.

وفي قصتيه: «ندوة الكلاب» و«المجاز الزجاجي» رسم سرفانتس صوراً كاريكاتورية للشعراء والممثّلين والمؤلفين الذي خالطهم حينئذٍ. كان كاتباً بكل معنى هذه الكلمة فتوجّه إلى الجمهور بالطرق التقليدية متعاطياً الكتابة في الأغراض المتعارف عليها. وجرّب نفسه في الرواية الرعوية بسبب تذوّقه إياها، وفي قصائد المناسبات، وفي المسرح، ممارساً هذهِ الفنون في جميع تنوّعاتها. لكنه كان دائماً صانعاً متواضعاً عارفاً بوضوحٍ حدوده.

وقال بضرورة المواهب الاستثنائية - التي لم يكن يملكها - «للشعر العظيم الشبيه بالنغمة الإلهية». وأقرّ، في ميدان المسرح، بالتفوّق الفريد لـ«لوبي دي فيجا»، ونصّبه «ملكاً» للمسرح....

وفي ميدان الآداب، وفّرت له الحياةُ الأدبيةُ الإسبانيةُ الخصبةُ جدّاً، المكانة التي أراد أن يشغلّها مليّاً. لكنه كان في أنشطته الإدارية بيدقاً في لعبة الشطرنج التي لم يكن مقدّراً لها أن تبقى لعباً.

الشعر والمسرح، فنّ الهَزْل والإبداع

مسار سرفانتس الأدبي مكوّنٌ من الأشعار ومن النثر بحسب قواعد زمنه، قواعد النهضة الكلاسيكية.

وعلى امتداد ذلك المسار الأدبي أُلّف أشعاراً دَمَجها في عمله النثري؛ بيد أنه كان يعلم، ولعله فكّر في «غارسيلازو» الذي أُعجب به، أنه بحاجة إلى بعض المواهب لكي يكون شاعراً. وبالرغم من كل شيء، كانت أعمال المناسبات التي عملها رائعةً. إن «نشيد كاليوب» في «غالاتيه» وهي رواية رعويّة عملها في بداياته وظلّت غير كاملة، مَثّلها مثل «رحلة إلى البرناس» ١٦١٤، التي كتبها في آخر حياته، قد أُعجب بهما شعراء زمنه.

اكتشف سرفانتس بحماسةٍ الميدان الآخر المميّز في تجربته الأدبية، المسرح. وقد تعرّف، وهو شاب، على «لوبي دي رويدا» الممثل والمؤلف، وأحد أنشط مبدعي المسرح الجوّال البدائي. وسوف يتذكّره «سرفانتس» طويلاً، متحمساً أبداً إزاء تمثيلياته الهزلية والتهريجية. وبدءاً من ١٥٨٠، صدرت أوائلُ إنتاجاته للمسرح ومجموعُها متفاوت الصفات. وقد سار سرفانتس على آثار النماذج الكلاسيكية وخضع لتأثير رائدٍ آخر «للوبي دي رويدا»، هو «توريس ناهارو». ونحن نجد موضوع الأسر «الحياة في الجزائر». ولكن في الفن الذي كان فيه التقليد إجبارياً - المأساة - لقيت الكلاسيكيةُ من عبقرية سرفانتس

إسهاماً فريداً في «حصار نومانس» ١٥٨١- ١٥٨٣، وهي تمثّل على المسرح شجاعة شعب. والشعور الذي يكوّنه سرفانتس عن الوطن بأسره وهو متجمّع، مأساوي، رابط الجأش، يغدو فنّاً ولاسيّما لدى الانتحار الجماعي لسكان «نومانس»، عندما يتحرّك معاً الرجالُ والنساء، ورموز الجوع والحرب ونهر «نويرو» وإسبانيا ذاتها في إبداعٍ قاتمٍ وجميل[1].

الأعمال الدرامية في الحقبة الثانية يتجلى فيها اليسرُ الحقيقي الذي يتناول به سرفانتس شتّى الأغراض: استغلّ الكاتبُ المسرحي موضوعَ الأسر: «السلطانة العظيمة» ١٦١٥، «الإسباني الباسل»، والحبكة على الطريقة الإيطالية «بيت الغيرة»، كما تناول في الوقت نفسه أنواعاً أخرى من الذخيرة المسرحية المعتادة مثل «كوميديا سانتوس» أو كوميديا التشردّ. ومن الممكن أن تكون هذه التمثيليات من المدّة الأولى، وأنها حُدِّثتْ فيما بعد، استناداً إلى النموذج السائد حينئذٍ في أعمال «لوبي دي فيجا».

إلى جانب الكوميديا والمأساة، هناك مسرحٌ أصغر يلتمع فيه أحدُ وجوه عبقرية «سرفانتس»: الإبداع الهزلي والذكي والحيوي والعميق والرقيق في «الفواصل الترفيهية» ١٦١٥. وخلافاً لمعظم مُبدعي هذه الأعمال الصغيرة للمسرح الذين يحرصون على عدم ذكر أسمائهم، يحرص «سرفانتس على نسبتها إلى نفسه». وقد أعلن أنه كتب ستةً منها، لكنه نشرَ في الواقع «ثمانية فواصل جديدة لم تُمثَّل من قبل». ونُسِبَ إليه كثيرٌ غيرها منها «سجن إشبيلية» وأشهرها «لويس هابلادوريس».

حافظ سرفانتس على تقاليد هذا الفن الأدبي ولجأ إلى مختلف وسائل الكوميديا؛ وهو يستطيع أيضاً أن يقدّم بإيجاز أوضاعاً واقعية وأن يُدخل عناصر خيالية عجيبة، كل ذلك في تناسق رائع.

---

(١) حاصر الرومان نومانس قبل الميلاد ولم يبق، فيها سوى طفل انتحر أمام الرومان لدى دخولهم المدينة. «المترجم»

في التمثيلية التهريجية «للوبي دي رويدا» أُعجب سرفانتس بالشخصيات الكوميدية ذات الأصل الكلاسيكي «المُنحلّ والأحمق»، والمأخوذة من الواقع المعاصر «الزنجية والباسكي»، لكنه يضيف نماذج إلى هذا المجموع فيعيد صياغته، جامعاً بين الروح الكرنفالية - كما سيعرّفها باكين - ودهاء المسرحيات التهريجية.

الحبكة المنزلية، وهي انعكاس واقعي لمشكلاته العائلية الخاصة، يحلّها كاتبنا في الضحك «قاضي الطلاق»، وفي الفظاظة «الشيخ الغيور». ويجاري طريقة إيراسم فيهزأ من الحرفتين الخطيرتين حرفة السلاح وحرفة الآداب اللتين يمارسهما الطامعان بالصغيرة «كريستين لاغوردا كوايدادوزا». ويستعين سرفانتس دون تردّد بجميع وسائل السحر المسرحي مثل سحر الحكايات الشعبية المنظومة: «كهف دي سالامنكا»، أو السحر اللفظي «Elvizcaino fingido»، أو السحر الكاريكاتوري التام «ELrufian viudo». ويبلغ الخيال غايته وتفيض التمثيلية بالابتكارات حتى لو كان الموضوع تقليديّاً، عندما تَعْمد شخصيتا المؤلّفيْن، «شيفينوس» و «شانفالا» اللتان لا تَنيان تثيران الضحك بما في الكلمات من عناصر هزليّة، إلى خَلْقٍ جديدٍ لعالمٍ غير منظورٍ في القرية هو عالم «لوحة العجائب» التي يذكّر آخرها بمسرح بريشت. ففي هذا العمل وفي «اختيار قُضاة داغانزو»، يتصدّى ضحك سرفانتس لموضوعات ساخنة، وماجنة في القرى الصغيرة، ويهزأ بمكرٍ ديكارتي خالص من مشكلات واقعية وخيالية في آن واحد، ناشئةٍ عن مفهوم «نقاء الدم».

وقدرة سرفانتس على تجديد الفن الأدبي التقليدي، يمارسها أيضاً في الرواية. وسواء أجرّب نفسه في شبابه، في الرواية الرعوية «غالاتيه»، أم في آخر حياته، في الرواية البيزنطية المكوّنة من الرحلات والالتقاءات والاهتداءات الدينية «أعمال بيرسيليس وسيجيسموند» (طُبع بعد موته ١٦١٧). أما «الاثنتا عشرة قصة» فالمؤلّف يَفْخر فيها بأنه أدخل إلى إسبانيا القصة على الطريقة الإسبانية.

دون كيشوت

تقدّر إسبانيا أعمال سرفانتس في مجموعها، أما في سائر العالم فإن سرفانتس هو مؤلِّف دون كيشوت. عرف هذا الكتابُ نجاحاً مباشراً، سواء بالنسبة إلى الجزء الأول ١٦٠٥ أو بالنسبة إلى الجزء الثاني ١٦١٥. وتكاثرت الطبعات والترجمات في أثناء حياة مؤلِّفه؛ وانتشر «دون كيشوت» مختلق، هو «لآفيلاندا»، منذ ١٦١٤. لقد خلق «سرفانتس» شخصيةً أدبية وُلِدتْ من الأدب: الكتابةُ فيها ثمرةُ القراءة، ونتاج قارئٍ نعرف ميله إلى التجديد.

الهدفُ المُعلن للكاتب هو التقليد الساخر لرواية الفروسية. هذا الفنُّ الأدبي، الشعبيّ جداً في القرن السادس عشر، هو قراءة الهرب الرئيسية التي استنكرها المؤلفون الفقهاء الباحثون، ورجال الكنيسة في بعض الأحيان (عظات الشيطان كما كان يقول المعلم اليجو فينيجاس)، سَخِر منه سرفانتس. وكان التأثير الهزلي هائلاً في قرّائه المولعين بالأعمال الأدبية نفسها مثلما أولعوا بتقليدها الساخر. وحوالي ١٦٠٥ انخفض انخفاضاً كبيراً إنتاجُ «الكتب الجديدة» (التي شغلتْ بال مَنْ ستكون القديسة «سانت تيريز دافيلا» قبل بضع سنوات).

ارتبط التقليدُ الساخر بروايات الفروسية التي يقلّدها ارتباطاً وثيقاً، وكان المفروضُ أن يختفي ذلك التقليد مع انطفاء الروايات التي يقلّدها، إلا أنه استمرّ حيّاً بعدها. وفيه يلتقي عالمان متباينان: عالم أدب الفروسية الخيالي والعالم الواقعي للحياة اليومية، وهو عالمٌ أَلِفه القرّاءُ. والآلية التي تُفرِّق بينهما وتوضِّعها الواحد فوق الآخر هي جنون دون كيشوت، وجنونه عنصر جاء من الأدب الأكثر معاصرةً – آريوست – و«رولان المجنون» هو السابقة الأدبية الأعظم أهميةً – كما جاء من أدب العصر الوسيط– رولان، البطل النموذج المثالي، ورواية الغزل الرقيق «لكريتيان دي ثروي» التي كانت المغامرةُ فيها المحرّك.

قام الفارسُ النبيل، ككل فارس جوّال، بثلاث طلعات. تضمّنت الأولى الفصلَ الذي كُرِّس فيه فارساً مسلّحاً في النزُل. ثم جُلِد البطلُ الذي أُنْهِك، فشكا حظه العاثر مازجاً بين شخصية الأدب الفروسي وشخصية «الرومانسيرو»[1].

والطلعةُ الثانية كانت سبباً للقائه مع «سانشو»، وهو الشخصية التي تتيح لنا أكثر من غيرها، اكتشاف دون كيشوت، وحينئذٍ تبدأ المغامرات التي يؤوّلها كلٌ من الشخصيتين تأويلاً مختلفاً: فحيث يكتشف الفارسُ عمالقةً لا يرى مرافقُه سوى طواحين الهواء. لكن الحوار بين المجنون والعاقل لا يلبث أن يكتسب شيئاً فشيئاً أهميةً متزايدة، وهذه إحدى نواحي أصالة الكتاب.

وفي أثناء الطلعة الأخيرة للبطل ولمرافقه، يصبح التطوّر القصصي، واللعب والديكور والحركة أعظم مما كان في طبعة ١٦٠٥. والأمثولة فيه أكثر وضوحاً: أن نعلم أن الحياة ما هي سوى ظل زائل وحلم، وأن نعيشها وكأنها ليست كذلك.

سرفانتس الأوروبي

لعل سرفانتس، أمير العقول السليمة، أحد أكثر كبار الكتاب أوروبيّة. فهو لم يكتشف فقط بالمصادفة، روما، في شبابه، لكن روايته الأخيرة «البرسيل»، بعد أن مضت بالبطل إلى الشمال، إلى سكنديناڤيا انتهت في المدينة الخالدة التي تغنّى بها في أبيات تردّدت فيها أصداء العصور الوسطى. عن هموم الشباب والنظرة الأخيرة المسكونة بالفن، تلتقي في روما، جُمّاع أوروبا المثالية.

ومن جهة أخرى، لقد قرأ القرنُ السادس عشر، في جميع أرجاء القارة الأوروبية، كتبَ الفروسية النثرية وقصائد الفروسية الشعرية، وإذن فإن سرفانتس عندما يقلّدها تقليداً ساخراً يحتلّ مكانَه في قلب الأدب الأوروبي

---

(١) الرومانسيرو: مجموعة القصائد الإسبانية القصيرة التاريخة أو الأسطورية أو العاطفية. المترجم.

الذي ظهر في بريطانيا مثلما ظهر في ألمانيا وإيطاليا وفرنسا أو في شبه الجزيرة الايبيرية. لم يتلقّ ولم يُحوِّل سرفانتس فقط هذه التقاليد، لكنه فَتح الطريقَ لتقاليد أخرى، إن رائعته الأدبية وُلِدتْ من الأدب وولّدت الأدب. ونحن نقيس ذلك بصنوف التقليد التي نشأت عن النمط الذي أطلقه كما نقيسه بمختلف الإبداعات الروائية وببروز أبطال جُدُدٍ في اللغات الحديثة. وهكذا فإن هذا الكتاب الذي يتناول تأثير الأدب ويشدّد على مخاطر سوء استخدامه (نبيل المانش آل به الأمرُ إلى فقدان عقله) يَحْظى هو نفسه بتأثير أدبي واسع وحاسم. وهذا التأكيد يردّنا إلى قلب هذا العمل الأدبي ذاته حيث كدَّس المؤلِّفُ جميع التلاعبات الأدبية. ابتكار «كتاب في الكتاب» (السيد حامد بن انجلين، مؤرخ الوقائع الخيالي الذي يتحوّل إلى راوٍ جدير بالثقة لأخبار الأسير، أو القرّاء الذين يصبحون بدورهم شخصيات الكتاب نفسه) تلك تلاعبات تليق ببيرانديلو مما يحتويه الجزء الثاني.

لقي دون كيشوت تأييد النقد الفرنسي والإنجليزي في القرن السابع عشر وأثّر في رواية القرن الثامن عشر الإنجليزية (فيلدنغ، سموليه، ستيرن...).

لكن التكريس الأوروبي لرواية سرفانتس، دون كيشوت، الذي أصبح أسطورةً، تَمَّ شيئاً فشيئاً مع الرومانسية. رأى فيه «شيلنغ» الواقع يُنازل المثلَ الأعلى؛ ورأى فيه «جان بول» اللعبَ يتعالى على الجنون؛ وأكدّ «بيرون» أن دون كيشوت بين جميع القصص، أكثرها حزناً، لأنه يُضحكنا.

في الطرف الآخر من أوروبا قدّم «تورجنيف» «هملت» و«دون كيشوت» على أنهما القطبان المتعارضان للبطل الأدبي، فأحدهما يجسِّد الشكَّ، والآخر يجسّد الفعالية الخيالية، واكتشف «دوستويفسكي» في دون كيشوت «السخرية الأشدّ مرارة التي يمكن أن يعبّر عنها الإنسان». وقد واكب ستندال وديكنز وفلوبير وتوماس مان، وكثيرون غيرهم حتى أيامنا هذا العمل الأدبي العظيم الذي اختفى صاحبُه في ٢٣ نيسان ١٦١٦ وهو اليوم الذي مات فيه شكسبير.

شكسبير (١٥٦٤- ١٦١٦)

«نحن مصنوعون من القماش الذي تُصنَع منه الأحلام».

(شكسبير العاصفة)

لسنا نعلم سوى النذر القليل من الأشياء عن حياة شكسبير الخاصة: فهو ابن تاجرٍ من «ستراتفورد أوبون آفون»، عُمِّد في ٢٦ نيسان ١٥٦٤، وتزوج في ٢٧ تشرين الثاني ١٥٨٢ بآن هاتهاوي، وكانت تكبره بثمانية أعوام؛ وأصبح في الواحدة والعشرين أباً لثلاثة أولاد. وفي ٢٥ آذار ١٦١٦ حرّر وصيته (تاركاً لزوجته «السرير الثاني بين أفضل أسرّته») ودُفن في ٢٣ نيسان ١٦١٦.

وصلتنا ستٌّ وثلاثون مسرحية من أعماله؛ وشارك في كثير غيرها، وألّف ديواناً من «السوناتا».

يمكننا عَدُّ المقطع الطويل من «العاصفة» (١٦١١) الذي يُودِّع فيه «بروسبيرو» سلطاته الخارقة للطبيعة، كأنه شاهدة قبره: «انتهى لهُونا، وهؤلاء الممثّلون هم جميعاً أرواحٌ، كما قلتُ لكم؛ ذابوا في الهواء، في الهواء الذي لا سبيل إلى لَمْسه. وشبيهةً بالبناء الذي لا أساس له في هذه الرؤيا، الأبراج المتوّجة بالغيوم، والقصور الفخمة، والمعابد الجليلة، ومسرح «الغلوب» ذاته مع جميع الذين يستمتعون به، كل أولئك سيذوبون، كما تلاشى ذلك الموكب الذي لا ماهيّة له، دون أن يتركوا وراءهم أدنى بخار. نحن مصنوعون من القماش نفسه الذي تُصنَع منه الأحلام، وحياتنا الصغيرة يُنهيها حلمٌ...».

مسرح الغلوب

في ١٥٩٢، بدأ شكسبير ينال شيئاً من الشهرة في لندن، سواء من حيث هو ممثّل أم من حيث هو كاتب مسرحي، وأصبح عضواً مساهماً في فرقةٍ من الفرقتين الكبيرتين في لندن – وهي الفرقة التي كانت تقدم مسرحياتٍ في البلاط وفي مسارح تجارية أخرى، قبل أن تحصل في ١٥٩٩ على مسرحها الخاص «الغلوب» globe، الذي يمكن أن يستقبل ثلاثة آلاف شخص. كان ينبغي لمسرحيات شكسبير أن تحظى باهتمام أناسٍ ينتمون لجميع طبقات المجتمع اللندني، الشديد التراتب في العصر الاليزابيتي، وأن تُعجب الملكين المرهفي الذوق والمثقفين وهما اليزابيت وجاك الأول.

القراءة السريعة لمسرحيته «كما تشاء» ١٦٢٣، وهي مسرحيةٌ كثيراً ما تُذكَر كما تُذكَرُ مسرحيته «ليل الملوك» ١٦٠٠، على أنها أفضل كوميدياته، القراءة السريعة إذن لمسرحيته «كما تشاء» تكفي للتدليل إلى أي حدّ يحسن شكسبير التوفيق بين متطلّبات التجارة ومتطلّبات الفنّ. الحبكةُ من التّخيّل الخالص: نحن نتعرّف من جهةً على أميرتين هاربتين وهما ابنة دوق منفيٍّ وابنة أخيه الذي اغتصب منه السلطة، ونتعرف من جهةٍ أخرى على الابن الثاني لنبيل ريفي. فهذا الشاب الذي لم يَحْصل على ما يستحق من التربية بسبب لؤم أخيه البكر، حرّك قلب الأميرة الأشدّ نزقاً بين الأميرتين بفضل بسالته أثناء لقاء صارع فيه الخصم. واضطُرّ هؤلاء الشباب إلى الهرب في الغابة حيث الحياة السعيدة للدوق المنفيّ تتناقض مع دسائس البلاط الفاسد. ونحن نلتقي شخصياتٍ ريفيّة أُضيفَت المثاليةُ على بعضها، وغُولج بعضُها الآخر بواقعيّةٍ أكبر. والمسرحية التي هي نوعٌ من مختارات جميع تعقيدات الحب الروائي على نحوٍ خفيف، تنتهي نهايةً سعيدة.

لكن «كما تشاء» بعنوانها التجاري المكشوف يمكن أن تُرى من زوايا أخرى. ويبدو أن شكسبير قد عزم على أن يُدخل في مسرحيته عنصراً قابلاً لأن «يُرضي» كلَّ شريحةٍ من جمهوره الشعبي. وإليكَ هذا المثالَ: كان المتدرِّبون، في تلك الزمان، يتردَّدون على المسرح، وكان عددٌ كبيرٌ منهم مِمَّنْ وُلدوا بعد الولد البكر في أسرٍ من ملاَّكي الأرض. وكان كلٌّ واحدٍ منهم يحسُّ إحساساً قاسياً بالهوة بين وضعه ووضع الولد البكر. لقد حصل أورلاندو الولد الثاني الذي حُرِمَ من الملكية في المسرحية على أصوات المتدربين. لنأخذْ طلاَّب الحقوق في بيت الطلبة في لندن الَّذين كانوا يدَّعون معرفة الأدب: لم يكن يفوتُهم أن يقدِّروا التناول اللعبي الذي خُصَّتْ به مواضعاتُ الأدب الرعوي. لكن إذا ضربْنا صفحاً عن الاهتمامات الأدبية، نجد أن المسرحيّة تغتذي بمعارف المؤلف في مادة الثقافة الشعبية النابعة من الريف الإنكليزي: كان معظمُ اللندنيين في هذه الحقبة من أصل ريفي، وكانوا على اتصال به ولاسيِّما في أثناء الربيع. وهكذا فإن الأساطير المقدَّرة تقديراً عالياً حول «روبان» بطل الغابات، الخارج على القانون، العظيم القلب، مذكورةٌ بصراحة، مع موضوعات أخرى تذكِّر بنكهتها، بالموشَّحات الغنائية وبالحكايات الشعبية.

نظرةٌ إلى النساء

شكَّلت النساءُ نسبةً هامة من جمهور مسرح «الغلوب»: ومع أن الأدوار النسائيّة قام بها الرجال أو الفتيان، إلا أنّ أكثر من سيدة في المجتمع الراقي وجدت دون شك في مسرحيات شكسبير مادة تَصنَع منها أحلاماً حلوةً للهرب: كان يطيب للمؤلِّف أن تتنكر بطلاتُ مسرحياته في أشخاص الرجال! ويبدو أن شكسبير قد نظر إلى نساء زمنه نظرةً صافية: احترم ذكاءهن، واغتاظ من النفاق الذي يُحَطْنَ به، وكان يكنّ الضغينة للظلم الذي يقعْنَ ضحيةً له. ويتجلى هذا الغضبُ في بعض مآسيه الكبرى. «أوفيلي» في «هملت» (١٦٠٠-١٦٠١)

شابّةٌ تربّتْ لا غبار عليها، لكنها عاجزةٌ عن مقاومة التعليمات الأخلاقية التي تلقّتها والتي تجعلها عزلاء في وجه الفظاظات السيكولوجية التي تتعرّض لها؛ وفي «عُطيل» ١٦٠٤ ماتت ديدمونة لأنها عُلِّمت أن تُؤْثر طاعتها كزوجة على بقائها حية؛ و«كورديليا» في «الملك لير» ١٦٠٨ تتسبّب في كارثة لأنها اعتنقت بدقةٍ المثل الأعلى للحشمة وضبط النفس اللذين كانت تُلقِّنها حينئذٍ المرأة الشابّة؛ وحتى المرأة الشرسة «اللادي مكبث» يهمنّا شأنُها لفَرط ما نشعر فيها بالإحباط والغضب اللذين تحسّ بهما امرأة عظيمة الحيلة والموهبة، ولا تستطيع أن تُشبع مطامحها إلا بطريق موقع زوجها الذي ليس هو الزوج الصالح لها. لكن شكسبير في الكوميديات وفي المسرحيات القريبة منها، مثل «تاجر البندقية» ١٦٠٠، ما إن يتحرّر من الصيغ المعهودة، صيغ المواقف الكوميدية، حتى يقترح على جمهوره النسائي رؤيةً للأشياء مشجّعةً أكثر من تلك. فالنساءُ الشاباتُ المتوازناتُ المفعمات بخفة الروح وبالنشاط اللواتي يظهرن في الكوميديات، يقدّمن للنساء في العصر الإليزابيتي صورةً لهن ونموذجاً هما أعلى بما لا يُقاس من الصورة والنموذج اللذين فرضتهما مواضعات العصر وحكمته. لِنتأمّلْ مثلاً العقل السليم والمَرح لدى «روزالند» في «كما تشاء» التي تَسْخَر من اللغة الملتوية المتكلّفة للمحبين الذين يُجاورون زمنهم: «الناس يموتون في كل زمن، والديدان تأكلهم، لكن ذلك لغير سبب الحب».

يعترف شكسبير للمرأة بجسدها وبردود الفعل الفيزيائية التي يرى من غير المفيد التطرّق إليها بالرهافة العاطفية التي لدى بترارك، أو بورع المتشدّدين، أو بما هو أسوأ، بالضحك السوقي. إن اللذة التي تَشْعر بها «روزالندا» وهي تنظر إلى لقاء المصارعة تُسهم في أن تطبع بطابع الكرامة كلَّ موقفٍ من النمط ذاته لدى النساء اللواتي جئْنَ لمشاهدة المسرحية. وفي «هملت» نجد أن هذا الرفض الصريح للتكلّف العاطفي، وهو رفضٌ يميّز الرؤيةَ الشكسبيرية، هو وراء المشهد الأول لجنون «أوفيلي» التي لم تستطع أن تُسكت صرخات الشعور الباطني.

مزج الأجناس الأدبية

جرى التقليدُ على الاعتراف بوجود أربعة فنون أدبية متميزة في أعمال شكسبير الدرامية: الكوميديا (الملهاة)، والدراما التاريخية، والدراما الروائية، لكن من الواضح أن مثل هذا التصنيف مُبسَّطٌ على نحوٍ شديد بحيث إنه لا يصلح لعمل بهذا التعقيد. ويبدو أن الكاتب المسرحي يضع مسرحيته في موقع بين فنّين أدبيين. هذا السيرُ المثمر نحو الالتقاء بين فنين أدبيين أو أكثر، يبلغ ذروة الإرهاف في الروابط التي تجمع، لدى شكسبير، الكوميديا إلى المأساة وإلى المسرحية التاريخية: والفنّان الأخيران يستخدمان طرائق شتّى من القريحة الكوميدية. وعندما كتب «روميو وجولييت» حوالي ١٥٩٤، استخدم شكسبير شخصيتي المربية وصديق «رميو» الفوّار موكوثيو، استخداماً مبكّراً وماهراً للمشهد الكوميدي الذي يرمي إلى تخفيف توتّر الجوّ. وشخصية الحفّار في «هملت» والفكاهة الناشزة لدى الأمير نفسه تنبعان من هذا الاستلهام نفسه. وصورةُ البواب التي لم تكد تُرسَم خطوطُها الأولى في «مكبث» ١٦٠٦ وصورة المجنون، وهي أكثر استفاضةً، في «الملك لير»، مشهورتان كلتاهما. وفي الجزأين من «هنري الرابع» (١٥٩٧-١٥٩٨) تتجاوز شخصيةُ السير «جون فالتساف» الضخم الذي في إبداعه شيءٌ من العبقرية، تجاوزاً واسعاً الحدود الكوميدية الرامية إلى خلْق التباين، فلولا قليل لغدت شخصيةُ «فالتساف» الشخصية الرئيسية في الجزأين.

لكن الفكاهة بحصر المعنى ليست سوى مركّب واحد من مركّبات تأثير الكوميديا في المأساة الشكسبيرية، دون أن يكون هذا المركب هو الأهم. ويبدو أن شكسبير يَجتَهد، بطرائق شتى، في تَحْرير الجوهر المأساوي ذاته عبر مصفاةٍ مأخوذةٍ من عالم الكوميديا. وها هنا تقترن معرفتُه بالمسرحيات اللاتينية، تقترن بتجربته العملية للمسرح المعاصر. كل «اليزابيتي» مثقّف قرأ

في المدرسة كوميديات «تيرنس» والتحليلات التي عملها لها مدرّسو البلاغة في الامبراطورية المتأخرة؛ وقد زوّدته هذه الكوميديات وتحليلاتُها بتصوّره للبنية الدرامية التي تلائم، كما كان يبدو، مختلف الفنون الأدبية دون استثناء. فمن المحتمل إذن أن شكسبير الذي عرف الإرثَ الكلاسيكي أراد أن يباري مؤلِّفي روائع الماضي. مؤلِّفُ «الملك لير» عَرَف «أوديب» سوفوكل، وامتلك الثقة الكافية ليغامر ببعض الذكريات المباشرة من وقت إلى آخر. والبنية الأساسية للمسرحيَّة تُذكِّر بالكوميديا الكلاسيكية التي تنقلب إلى الكوميديا السوداء:

القصة المعتادة لعذابات الحب بين شابين والتي تجد عادةً الحلَّ السعيد، تُخلي مكانها لقصة العلاقات العائلية بين عجوزين وتنتهي بشكل محزن. ويمكننا عدّ «روميو وجولييت» و «عطيل» مآسي تساءَل مؤلِّفها عما يمكن أن يجري لو اختار عالم الكوميديا الكلاسيكية (مثلاً الشاب الذي يُحب حبّاً يائساً فتاةً يرفض أبوها هذا الحبَّ رفضاً قاطعاً...) والتي يعترضها الحظُّ العاثرُ الثقيم ها هنا، والخبثُ المَرَضي هناك، «غياغو». تستأنف «هملت» مراراً عناصر من الكوميديات القديمة، عناصر غُيِّرتْ لها وظائف جديدة، مثل شخصية «بولونيوس» الأب الذي أصبح جديراً بالسخرية والاحتقار.

فلسفة شكسبير

وجانبٌ آخر من فكرة حديثٌ على نحو مثير، ويتمثّل في المآسي كما يتمثّل في الكوميديات، وهو عملُه «كفيلسوف». ويتوجّه المدحُ على العموم إلى فلسفته الأخلاقية، وهو مدحٌ يستحقّه شكسبير ولا سيّما أنه يُكثر في مسرحياته من الدروس الأخلاقية الصريحة. هناك الكثير من التعاليم الأخلاقية التي يمكن استخلاصها من أعماله: نجد فيها مثلاً شعوراً بقابلية كل نظام اجتماعي للعطب، هو شعورٌ يعادل في حدّته شعورَ الفيلسوف الإنجليزي

«هونز». وأهمُّ من ذلك أيضاً أن مسرحياته تسهم في رفع مستوى شعورنا الأخلاقي، هو إسهامٌ فائق القيمة ناتجٌ، من جهةٍ عن دقّة الكاتب المسرحي السيكولوجيّة، ومن جهة أخرى عن فلسفته. وفلسفته هذه تنهل من المصادر المسيحية وكذلك من المصادر الكلاسيكية لتلوين رؤية قدر الشخصيات بلونياتٍ شتّى: نرى مثلاً في «الملك لير» تأثير الرواقيين، وبخاصة تأثير «رسائل» سينيك. وتذكّر ذهنيةُ شكسبير بذهنية مونتيني.

لكن عمله أكثر تعقيداً أيضاً، ويُخيَّل إلينا أحياناً أن شكسبير أُوتيَ عقلاً قويّاً جداً. بحيث أن كتابة مسرحيّة جيّدة النُّسْج تَنْزع نزوعاً درامياً ونزوعاً شعريّاً، لا تكفيه- إذ يبدو أن جزءاً من عقله يظلّ جاهزاً في الخلفيّة، للتفكير، في هذه الفكرة أو تلك ممّا أوحت بها الحكبةُ. هاملت (الفصل الثالث، المشهد الأول) يستكشف بطريقة ضمنية الطابع المعقّد والمتناقض لفكرة الموت ولمفهوم الثأر، لكن المقطع الأشهر هو مقطع الانتحار:

«نكون أو لا نكون: تلك هي المسألة.
وهل تجد النفسُ نُبْلاً أكبر من معاناه سهام
القدر الغاشم وصروفه، أو من التسلّح ضده لصدّ
هجمات تيار الألم؟ الموت؛ النوم؛ هذا كل شيء
ولأنْ تُهدّئ أخيراً في الرقاد خفقان قلبك
الفظيع؛ أيُّ ختامٍ للآلام الموروثة يمكن أن
يتمنّاه المرءُ بورعٍ أكثـــر من ذلك»

وحتى الدراما الخيالية الأكثر سحراً فيما كتبه شكسبير، «العاصفة» بسحرها ومِسْخها، وأرواح الفضاء، تتضمّن تفكيراً كامناً حول موقف أوروبا، المتناقض والذي ليس نبيلاً دائماً، إزاء اكتشاف العالم الجديد.

المسرحيات التاريخية، منظوراً إليها من هذه الزاوية تتميّز بنهجها الدياليكتيكي. إن «هنري الرابع» ١٦٠٠، وهي مسرحيةٌ تروي انتصار هذا الملك العظيم على الفرنسيين في «ازنكور»، أوقعت الشقاقَ بين النقّاد: رأى

فيها بعضُهم تعظيماً فظّاً للقِيَم الوطنية والحربية، بينما وجدَ فيها آخرون اتهاماً مموهاً لهذه القِيَم ذاتها. وكلا الفريقَين على حق، فمعاصرو شكسبير الإنجليز استفظعوا الألم والخراب اللذين سبّبهما مرور الجند الإسبان في هولندا، وكانوا يشعرون جيداً أنهم لم يَنْجوا إلا بفضل «الأرمادا[1] الذي لا يُقهر». لم يكن بوسعهم أن ينكروا المثلَ الأعلى ومظاهره الخطرة. لْنصغِ إلى هنري الرابع وهو يُشجّع رجاله على قتال الفرنسيين:

«لِنعدْ أيها الأصدقاء الأعزّاء، لِنعدْ إلى الثُّغْرة، أو لنسدّها بجثثنا الإنكليزية. في السلم لا شيء يليق بالرجل كالهدوء المتواضع والخضوع. لكن إذا ما هبّتْ زوبعةُ الحرب في آذاننا حينئذ قلّدوا فعلَ النمر؛ صلّبوا العضلات، وهيّجوا الدمَ، وقنّعوا سكينتكم الطبيعية بالجنون الشرس؛ ثم امنحوا نظرتكم تعبيرها الرهيب....».

«إني أراكم كالكلاب السلوقية التي تقاد، فهي تتوثب من فقدانها صبرها، ها إن الطريدة قد أثيرتْ، اتبعوا حميّتكم، واصرخوا وأنتم تندفعون: «الله مع هنري! وإنجلترا وسان جورج».

لكن لْنصغِ أيضاً إلى دوق «بورغويني»:

«أية عقبةٍ، أي عائق يعارض عودة السلام، وهو اليوم عارٍ، بائسٌ ومشوّه، وهو مربيّ الفنون العزيز، والوفرة والأجيال الفرحة، عودته إلى أجمل حديقةٍ في العالم، إلى فرنسانا الخصبة، ليُريَ وجهَه المحبَّب؟».

الحياةُ معقّدة ومسرحيات شكسبير تعكس هذا التقيد الديالكتيلي. وما قيل على الصعيد الفلسفي صحيحٌ أيضاً على الصعيد الدرامي. حتى وإن جرى العملُ المسرحي في الكوميديات الكبيرة في عالم من الفراغ الذي لا يعرف الزمن الذي يمرّ، فنزاع الإرادات ونزاع الأفكار، هذا النزاع هو الذي يولّد بصورة جوهرية الإثارة الدرامية.

---

(١) الأرمادا: الأسطول الكبير.

شكسبير والقارة الأوروبية

خلّصَ البحّاثة «بن جونسون»، الصديق والخصم، في أول مجموعة لمسرحيات شكسبير أنه ينتمي إلى الخلود، لا إلى عصر بعينه. وكان لابدّ من مئة وخمسين عاماً لكي تُعرف أعمالة معرفةً حقيقية في أوروبا. وفي حياته، كانت فرق الممثّلين المتنقّلين يجوبون بلاطات شمال أوروبا مُدرجين مسرحياته في نخائرها؛ وكان الممثلون يمثّلون بالإنكليزية مشدّدين على الطابع الإيمائي والموسيقي كي يَعْبروا الحاجزَ اللغوي. ومثل هذا الوضع شجّع على خلق اقتباسات بعيدة جدّاً عن الأصل، ولم يكن اسم شكسبير يظهر فيها: مُثِّلت «تاجر البندقية» في «باسو» في ١٦٠٧، وكذلك في «درسدن» في ١٦٢٦ بعنوان «جوزيف، يهودي البندقية، كوميديا». والتعديلات التي خضع لها عنوانُ «الملك لير» التي مُثِّلت في «لونبرج» ١٦٦٦، تُظهر أن المأساة قُلِّصتْ إلى مسرحية أخلاقية تنتهي نهاية سعيدة: فالملك لا يموت، والمجنون لا يظهر، ويتزوج ايدغار كورديليا، ممّا أتاح لهذا الاقتباس للملك لير على يد «ناتوم تات» أن يحوي العديد من مشاهد الحب.

وفي بريطانيا، تفوّق هذا الاقتباس حتى ١٨٢٣. وازدراء المأساة لقواعد أرسطو عرّض شكسبير للوم زمناً طويلاً. أما فولتير الذي أعلن بشيءٍ من الافتخار أنه أول من أدخل الكاتب المسرحي الإنجليزي إلى فرنسا فقد أضاف مع ذلك أن شكسبير «خلق مسرحاً»، وأُوتي عبقريةً ملأى بالقوة والخصب والطَّبْع والرفعة، دون أية شرارة من الذوق السليم ودون أدنى معرفة بالقــواعد».

وفي حين وصفَه فولتير بأنه «مِسْخٌ» عدّه «ليسنغ» عبقرياً. وهو يرى أن «زايير» لا يمكن أن تُقارن بعطيل، مع أن فولتير استلهم شخصية مسرحية شكسبير ليخلق «أوروسمان». وتذكّر «غوته» بدوره مآسي شكسبير عندما ألّف «فاوست» الأول والثاني.

جرى تأثير شكسبير في الميدانين الدرامي واللغوي: بعض العبارات التي هي من بنات أفكاره دخلت اللغة الإنكليزية الدارجة، وكذلك دخلت اللغة الألمانية، بفضل الترجمة المرموقة لـ«آ. و. شليغل». وظل هذا التأثير في تعاظمٍ من الرومانسية إلى القرن العشرين، كما تَشْهد على ذلك المسرحيات المعاصرة التي تَستَلهم «هملت» والإخراجات الكثيرة لأعماله: وهملت لـ«توم ستوبار» و«هملت» «لهيزمولر» يُحيلان بجلاءٍ إلى هملت؛ و«الحديقة» «لبوتوستروس» تحيل إلى «حلم ليلة صيف». والإخراجات المعاصرة جدّدت بحريةٍ كبيرة، مثلاً إخراج «مستر يهلر» أو «آريان موشكين» اللذين أدخلا في سنوات ١٩٨٠ عناصر إفريقيّة أو يابانية. وفي بريطانيا، نرى «شركة شكسبير الملكية» تكرّس نفسها حصراً لشكسبير مستكثرة من التأويلات ومن استكشاف أعماله.

* * *

الباروكيّة المنتصرة
والكلاسيكية الفرنسية
(١٦١٨- ١٧١٥)

«بما أننا نسكن عالماً شديد الغرابة وأن الحياة ليست سوى حلم»

(كالديرون)

القرن السابع عشر الأوروبي سادتْه الجماليّة الباروكية التي فرضتْ نفسها طوال هذه المرحلة. فلم تترك للكلاسيكية سوى مجال جغرافي ضيّق، وسوى تطور زمني محدود. والباروكية، وهي مُلتقّى تأثيراتٍ، مؤلّفةٌ من مكوناتٍ شتّى.

ولادة الباروكية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحركة ردة الفعل التي وسّعها الكاثوليك ضدّ الإصلاح البروتستانتي.

والحركة المناهضة للإصلاح التي دَفَع إليها مجمع «ترنت» (١٥٤٥-١٥٦٣)، أكّدت من جديد وبقوةٍ المبادئ الكبرى للكاثوليكية ودعتْ إلى عملٍ يضمن فتحاً ايديولوجياً جديداً. ولعب اليسوعيون دوراً حاسماً في هذا المشروع، فعارضوا على الخصوص التصورَ البروتستانتي لجَبْرية الأحداث برؤيةٍ للخلاص يستطيع فيها الإنسان أن يمارس حريته ممارسةً واسعة. وعلى الصعيد الجمالي والمعماري، وضعوا أسلوباً قائماً على الفخامة والزخرفة.

وفي موازاة ذلك، احتفل الملحدون بعالمٍ مُتّسم بالتنوع، خاضعٍ لجميع التغيرات، مبذولٍ للفضول وللحسيّة.

وجرى بينهم وبين اليسوعيين الذين يعظّمون الاتحاد بجمال الكون ذي الغنى الذي لا يَنفُذ، والشاهد على كمال الخالق، تقاربٌ غريب.

هذان التياران هما اللذان أُطلِقت عليهما تسمية باروكي - لكن هذه التسمية متأخرة. كانت الكلمة موجودةً، من غير شك، في القرن السابع، بيد أنها كانت تَعْني اللؤلؤة غير المتناسقة. وفي القرن الثامن عشر استُخدمت الكلمة لتُميِّز الأسلوب المعماري الذي وُلد في إيطاليا في آخر القرن السادس عشر بغزارة الأشكال والزخرفة. وامتداد هذا الأسلوب إلى الأدب حديث العهد.

الخاصة الباروكية الغالبة

أوروبا في القرن السابع عشر اخترقَتْها التعارضات الأيديولوجية والنزاعات المسلّحة. وهذا الهيجان الدائم يُفسِّر إحدى الأفكار الأساسية في الباروكيّة: العالَمُ يُبنى على مرأى من الإنسان. لا شيءَ متجمِّد. الحركة هي السيدةُ المُطاعة:

إنها تَفْرض نفسها في الإنجازات المعمارية للإيطالي «جيان لورنزو برنيني» (لي برنان: ١٥٩٨-١٦٨٠)، وهي مماثلةٌ في موسيقا «كلوديو مونتفيردي»، وهي تنطلق في حكايات معارك «آستريه»» (١٦٠٧-١٦٢٧) «لفرانسوا هوتوردي دورفيه».

جماليّة الحركة والمظاهر

الإنسانُ الباروكي الذي تَفْتنه الحركةُ، مجذوبٌ بصورة طبيعية إلى الماء، صورة الجريان ذاتها، أو إلى النار ذات الأشكال المؤقّتة: هذان العنصران أَلْهَمَا الشعراءَ. وهما يُستعملان بشكل محسوسٍ في أثناء عروض البلاط، وفي الألعاب المائية والنارية. وإذا كان الإنسان، من جهة أخرى حسّاساً للطبيعة، فذلك لأن تغيّراتها علاماتٌ ملموسةٌ للتحوّل الدائم الذي يَسِمُ

العالمَ: إنه يُعظّم بملءِ إرادته، مفاتنَ الريف، كما يفعل الفرنسيُّ «تيوفيل دي فيو». هذه التغيّرات الدائمة تُنمّي الحسَّ الحاد بالتعقيد. ولتعريف الواقع، يجب أن يُحسَبَ حسابُ كل ما يَصنَع تنوّعَه: الإيطالي «ساربي» يَبذُل وسعه، في عمله التاريخي، في أخذ المواقع الكاثوليكية والبروتستانتية بالحسبان. وذلك يُتيح له تحاشي التعصّب: كلٌ واحدٍ يملك حقيقته دون إدانة حقيقة الآخر.

وفي هذا العالم المنفتح، لا يَدلُّ الله الإنسانَ على الطرق المرسومة، ولا يَفرض عليه قوانين لا يجوز المسُّ بها. إن الكائن البشري يمكنه أن يُكافح مع حظّه بالنجاح، ضد القوى الخارجية التي يجب أن يُواجهها. وهو قادرٌ على تغيير العالم. وهو يُؤمن «باليوطوبيا» مثل الإيطالي «كامبلانيلا» الذي يتخيل مجتمعاً «شيوعيّاً» في استلهامه، مدينة الشمس.

مالا يَنعكس غيرُ موجود، والمصادفةُ التي تَسِمُ العالم تُقدّم أبداً للإنسان حظوظاً جديدة. وهكذا فإن أبطال المآسي السعيدة لا يخضعون لقدرٍ يتجاوزهم، لكنهم على العكس سادة اختيارهم.

في «السيد» «لكورنيي» ١٦٣٧، يستطيع رودريغ أن يختار، وهو يَعْرف الوقائع، بين شرف الأسرة وبين حبّه «لشيمين». وكذلك في «الحياة حلمٌ»، «لكالديرون» ١٦٣٤ يُظهر الإسبانيُّ كالديرون أن الإرادة الإنسانية تنتهي بالانتصار في خاتمة الصراع العاتي الذي تخوضه: «لنَقمَعْ إذن هذا الطبعَ المتوحش، هذا الجنونَ، هذا الطموح، إذا ما حلمنا الحلم مرةً أخرى؛ قُضي الأمرُ، سوف نتصرّف على هذا المنوال، بما أننا نسكن عالماً شديد الغرابة وأن الحياة ليست سوى حلم».

الإنسان الباروكي منفتحٌ على الخارج، فهو يُمارس فضوله على كل ما يحيط به. وأبطال روايات تلك الحقبة يُشبهونه: إنهم يواجهون حوادث جمّةً، ويتردّدون على أكثر الأماكن والكائنات تنوّعاً. وبالطريقة نفسها، ليست عاطفةُ الحب بالقوة التي تكفي لحبس الإنسان الباروكي في هوىً حَصْريٍّ يَستَغْرقه استغراقاً: وإذا كان يائساً في الغالب، فنادراً ما يموت من الحب.

ذلك أن الإنسان الباروكي لايؤمن بوجود المُطلق في هذا العالم، لكنه يرى أن كل شيءٍ مَظْهرٌ. وحتى الموت ما هو سوى انتقال من تحوّل المادة التي لا ينتهي. إن رَفْضَ المطلق هذا يُفسّر توسّع الزخرفة. في العمارة، تختفي خطوطُ البناء تحت الزخرفة، المظاهر تحجب «حقيقةَ» البناء. ويُعَدُّ المُزَخرفون الباروكيّون مالكي ناصية فنّ الرسم الخدّاع الذي يوهم بالحقيقة. وفي الميدان الأدبي، تنتصر الزخرفةُ أيضاً، ولا سيّما لدى الشعراء الإنجليز الذين هم، مثل ملتون، امتداد للتقاليد الاليزابيتية.

الإنسان الباروكي محبٌّ للحياة تجتذبه آلاف التفاصيل التي تَمنَح الأشياء نكهتها. وهو يميل إلى الغنائية وإلى ما هو مثير للعاطفة ومؤثّر مما يتيح له التعبير بقوة عن إحساساته، وفرديته. وهو لا يتخلّى من أجل ذلك عن الواقعية التي يلجأ إليها غالباً ليصف دمار الموت.

ويجتذبه أيضاً الخياليُّ الغريب، وكلُّ هذا المجهول الذي يَحث عنه فضولُه: في «حكاية الحكايات» (١٦٣٤-١٦٣٦) يستأنف الإيطاليُّ «جيامبا تيستا بازيل» (١٥٧٥ - ١٦٣٢) تقاليد «العجيب» الشعبية. مُدخِلاً مثلاً «الهِرّة سندريون».

الحداثة، والخروج على القواعد والحرية والانتقائية

الباروكية مطبوعةٌ بطابع الحداثة. والمبدعون الذين يتذرّعون بها يقّصدون إلى الملاءمة بين كتابتهم وعصرهم ويرفضون من ثمّ عبودية التقاليد. هذا الصراع بين تيّارين - تيّار محاكاة القدماء وتيار البحث عن الحلول الجديدة - يتجلّى في عدة بلدان: في فرنسا نَشَبَ النزاعُ بين القدماء والمحدثين بدءاً من سنوات ١٦٨٠؛ وفي إنجلترا «معركة الكتب»، وفي هولندا «صراع الشعراء».

الخروج على القواعد ثابتةٌ أخرى من الثوابت التي تحدّد المجال الباروكي. فالكتّابُ الباروكيون يرفضون إخضاع كتابتهم لقواعد سَيْر العمل

الفنّي. وهكذا فإن الكتّاب المسرحيين الإسبان أو الفرنسيين في القسم الأول من القرن السابع عشر بنوا مسرحاً متفجّراً يتميّز بتجاوز العمل المسرحي والزمان والمكان؛ أما الهزليّون فرضوا أن يسجنوا أنفسهم داخل تراتب الفنون الأدبية. والأمر يدور هنا على المطالبة بحريّة الإبداع. وباسم ضرورة التجديد وقيم الخيال، نَبَذَ الكتّابُ الباروكيون النزعةَ الأكاديمية التقليدية الجامدة. وهم لا يضعون حدّاً لهذه الحرية. ورفضُ القواعد لا ينبغي، على الخصوص، أن يحصرهم في مبدأ الخروج على القواعد، وهو خروجٌ قد يصبح بدوره معيارياً: الكاتب الفرنسي «ميريه» مارسَ بلا تفريق المسرح الخارج على القواعد والمسرح الخاضع لها.

والانتقائية، إذاً، هي من الكلمات الرئيسة في الفكر الباروكي. والباروكيون يُؤْثِرون التعدّد على الثنائية. ويعدّون أن الخير والشر، في عالم مكوّن من عناصر عديدة، لا يتعارضون بصورة جذرية. هذا الرفضُ للمانوية هو في مركز المذهب اليسوعي.

التنوعّ الباروكي

الباروكية الأوروبية غير متجانسة لا جغرافيّاً ولا زمنيّاً. ارتبطت بمناهضة الإصلاح الديني، فبدأت في إيطاليا ثم تطوّرت في البلاد التي تجلّتْ ردة الفعل المعادية للبروتستانتية فيها شديدة العنفوان. تفتّحت إذن في إسبانيا وفي أوروبا الوسطى، ويسّر انتشارها «آلْ هابسبورغ» الذين سهروا بعناية قصوى على الأرثوذكسية الكاثوليكية، وكان هذا الانتشار متفاوت السرعة بحسب المناطق. ففي كرواتيا وجَدَ عملُ مناهضة الإصلاح أرضاً مناسبةً بفضل ضعف السيطرة التركية ووجود أرضٍ محصورةٍ حرّةٍ هي «دوبروفنيك» في الأراضي العثمانية.

وفي فرنسا، يسّر التعارضُ الكامنُ بين الكاثوليك والبروتستانت، وصعودُ الإلحاد، وسيطرةُ اليسوعيين الإيديولوجية، يسّر تفتّح الباروكية خلال القسم الأول من القرن السابع عشر. وفي إنجلترا، أفضى الحلُّ الانجليكاني - التسوية بين الكاثوليكية والبروتستانتية - إلى تفتح الباروكية المعتدلة.

الباروكية البروتستانتية التي تتجلّى بخاصّةٍ في المقاطعات المتحدة من هولندا ممتزجة امتزاجاً حميماً بتيّار النهضة الأدبي الذي ظلَّ حيّاً.

وهي تتميّز بعناصر بطولية، وصوفيّة في الحب، أو مثيرة للعواطف، بالنشوة والحماس، بموقفٍ يمدّ جذوره إلى العقيدة البروتستانتية. وبين أشهر ممثّليها «جاكوبوس ريفيوس» الذي ألّف «أناشيد وقصائد أوفريجسيل» ١٦٣٠، والقسّ «جوهانس فولنهوف» (١٦٣١-١٧٠٨) وهو مؤلّف «انتصار الصليب» ١٦٥٦.

والشعرُ الديني وشعرُ الحب لدى «هويجنس» أو «جان لويكن» (١٦٤٩-١٧١٢)، الذي يتّسم بالمبالغة والطباق يعالج بتوسّع موضوعات الغرور وعدم الاستقرار والتحوّل، ويدخل أيضاً في الحقل الباروكي.

«هناك من الأذواق بقدر ما هناك من الوجوه،

وبين الأذواق من الفروق ما بين الوجوه».

(بلتازار غراسيان. رجل البلاط)

وفي بولونيا اكتسى هذا التيار مظاهراً أصيلةً تماماً. وخلافاً لباروكية البلاط المرهفة والعالمية، ظهرت الباروكية المحلية محافظةً وكارهةً للأجانب. وقد دُعيَتْ الباروكية «السارماتية»، وذلك بحسب تقليدٍ من العصور الوسطى يَذْهب إلى أن البولونيين انحدروا من قبيلةٍ من «السارماتيين» القدماء. وحافظوا على تقاليدهم وعاداتهم وأسلوب حياتهم ومؤسساتهم السياسية. وفي ظل هذه المقاربة كان النبلاءُ البولونيون المحبّون للشغب والشرب والشجار يعدّون أنفسهم مستقلين بالنسبة إلى الملكية. وكان الترف

والافتتان بالأقمشة البرّاقة المتلألئة وبالأسلحة والحليّ كان ذلك سيأتيهم من الاحتكاكات المنتظمة التي تعهّدوها مع العالم الشرقي وكانت تلك الحقبة زمن الحروب الدائمة مع الموسكوفيين والترك والسويديين. وكانت الكتابة تُعَدُّ قبل كل شيء زخارف لا بدّ منها في العلاقات الاجتماعية.

وفي روسيا نَمَتْ حركةٌ باروكيةٌ محافظة هي حركة «المؤمنين القدماء» الذين يدافعون بضراوةٍ عن التقاليد القومية. كما أثارت الاهتمام في البلاد الاسكندنافية حركةٌ مماثلةٌ لكنها ذات طابعٍ علماني. ويتأكّد فيها العزمُ على إعادة الصلة بالماضي القومي وبالعصر الوسيط. وهذا المعنى الذي يُبشّر بالرومانسية يُثِّر على نحوٍ أخص حميّةَ «رودبيك» سفينة «الغوتزية» السويديّة التي تنتسب إلى ثقافة مملكة «الغوتز» القديمة.

كلاسيكيّة الأقليّة

كان توسّعُ الكلاسيكية في القرن السابع عشر محدوداً. فهذه الحركة الجماليّة لم تَعْنِ بالفعل سوى فرنسا في سنوات ١٦٦٠-١٦٨٠، وعَنَتْ هامشياً البلدان البروتستانتية. ولم يتأكّد إشعاعُ هذه الحركة فيتدفّق إلى أوروبا إلا في القرن الثامن عشر.

بدأت الكلاسيكيةُ في إيطاليا، كالباروكيّة. وفرضتْ نفسها خلال القسم الأول من القرن السادس عشر ثم كَنَسَتْها بعد ذلك الباروكية. أما في فرنسا، فعلى العكس، لقد تَلَتْ الباروكية وغدت الحركة المرجعية في القرن السابع عشر؛ ألم تُدْعَ المرحلة التي سبقتها مرحلة ما قبل الكلاسيكية؟

وكلمة كلاسيكية ملتبسة أكثر من كلمة باروكية ذاتها. وهي لم تستّعمل، في القرن السابع عشر بالمعنى الذي نعطيها إيّاه اليوم، وهي تُحيل إلى واقعين مختلفين. هنالك بالفعل كلاسيكيتان: إحداهما مرتبطةٌ بالبروتستانتية والجانسينية، التصوّرين المتّسمين بالتقشّف، والكلاسيكية الأخرى اجتماعيةٌ مدنيّة، في

تحالّ[1] وثيق مع المثل الأعلى لدى أمراء البلاط أي مع الرجل النبيل[2]. وبالرغم من هذا التنوّع إلا أنه من الممكن استخلاص بعض ميّزات الكتابة الكلاسيكية.

جمالية الاستقرار والمطلق

الفكرةُ المركزية لدى الكلاسيكيين هي أن الكائن البشري يجد نفسه مُلقىً في عالمٍ ناجزٍ، خاضعٍ لقوانين صارمة، لا يمكن الالتفافُ عليها. وينبغي للإنسان أن يقبل بهذا العالم الدائم، الثابت، الذي لا يجوزُ المساسُ به، وأن يتخلّى عن الإسهام في تغييره وألا يبالغ في تقديره لإمكانات التقدم. هذا التصوّر هو في مركز الجانسينية، وهو يلائم التنظيم الاجتماعي في عهد لويس الرابع عشر، التنظيم الخاضع لقواعد عملٍ دقيقة. والاتصال في التصرّفات الإنسانية كما ينظر إليها الكتابُ الكلاسيكيون تسير في هذا الاتجاه: القطيعة مُستبعدة، والتطوّر لا يمكن أن يحدث إلا في إطار منطق الطباع. وهكذا فإن الكتاب المسرحيين الفرنسيين ينبذون الحلولَ التي تستند إلى تغيّر الإرادة أي التي تُدخل تغييراً جذريّاً في تصرّف الشخصية.

في هذا العالم القاسي، يبدو الإنسان الكلاسيكي منقسماً انقساماً مأساويّاً من جرّاء التناقضات. إنه موزّع النفس بين دوافع متناقضة لا يُفلح في التوفيق بينها. وفي هذه الشروط تبدو إمكانيةُ تجاوز هذه التناقضات محدودة جدّاً. عبثاً يُعلن «الرجلُ النبيل» حرصه على الانفتاح والتسوية، فهو لا يستطيع شيئاً ضد القدر. فالقدر يُقرّر له وبالرغم من محاولات المقاومة التي يحاولها الإنسانُ فإن القدر هو الذي يقوده إلى طريق إجباريّة لغرضٍ مفروض. إن شخصيات مسرح راسين عاجزون عن تغليب اختيارهم لأنهم لايتمكّنون من الاختيار بحريّة.

---

(١) التحال بين شيئين أن يحلّ أحدهما في الآخر.

(٢) الرجل النبيل في القرن السابع عشر هو الرجل المثقف والمهذّب.

ويرى الكلاسيكيون أنّ المظاهر وإن كانت قويةً، وإن كانت تطبع الحياة الإنسانية بطابعٍ لا بدّ منه-والحياة الإنسانية هي ميدان النقص- فإن الحقيقة تنتهي دائماً بالانتصار. الكلاسيكيون يطمحون إلى الدائم. فمع أنهم كانوا يحسبون حساب معاصريهم الذين يُبدعون لهم إلا أنهم كانوا يريدون أن يُبدعوا أعمالاً تَصلح لجميع العصور. وللتوفيق بين هذين الأمرين اللازمين، أراد المبدعون الكلاسيكيون أن يُخضعوا فنّهم لقواعد دقيقة تلبّي ثلاثة مبادئ كبرى: ينبغي للكاتب أن يُراعي العقل الذي هو مرادفٌ للفطرة السليمة، وأن يَمتثل للطبيعة، وأن يَستلهم حقيقةً تَقْبل بها غالبيةُ معاصريه. ولكي يَصل إلى ذلك عليه أن يتبنّى تعبيراً معتدلاً وأن يَستلهم دروس القدماء.

المحاكاة، ومراعاة القواعد، الحتميّة والوحدة

أربعة أفكار رئيسة تقود بالفعل خطوات الكلاسيكيين. فهم يؤثرون دوامَ النماذج القديمة على الحداثة الباروكية. ويجب أن تُؤخَذ كمراجع، وأن تُعْطى الامتياز على حساب المؤلفين المُحْدثين الإيطاليين والإسبانيين الذين كانوا في القسم الأول من القرن السابع عشر مصادر الإلهام الرئيسيّة. وقد أكّد «لابروبير» ذلك بوضوح في كتاب «الطبائع»:

> «كلُّ شيء قد قيل، ولقد جئنا متأخرين جدّاً بعد سبعة
> آلاف سنة وُجِد فيها الناس وفكّروا. أما فيما يتعلّق
> بالأخلاق فأجملها وأفضلها ظَفِرَ به السابقون؛
> ونحن لا يسعنا إلا أن نلقط مع اللاقطين
> خلْف القدماء والماهرين من المحدثين».

(الطبائع. لابروبير)

ومراعاة القواعد إحدى نتائج المحاكاة. فبما أن القدماء يصلحون لأن يكونوا أمثلةً تُحتذى، لا بدّ من استخلاص القواعد الضرورية لبلوغ الكمال الذي توفّره هذه النماذج. وضمن هذا المنظور إنما نشأتْ، في فرنسا، الأكاديميات التي كانت مهمتها الحرص الدقيق على أن تراعي مختلف أنماط الإبداع هذه القواعد. وفي الأدب، مارست الأكاديميةُ الفرنسيّة التي أُسِّستْ في ١٦٣٥ هذه الوظيفة. وفي إنجلترا بذلت الجمعيةُ الملكية التي أُنْشِئت في ١٦٦٠، وسعَها، دون كبير نجاح، في تَنْقية اللغة والأدب، بينما عيَّن السبينوزي «لودفيك ميير» (١٦٢٩-١٦٨١) لجمعية (لا شيء يشقّ على مَنْ يُريدون ١٦٦٩)، المؤلّفة من تسعة أعضاء، ووظيفتُها دفعُ «الآداب النيبرلاندية» دفعاً جديداً.

إن الحدَّ من الحرية نابعٌ من نظرية المحاكاة ومراعاة القواعد. والمبدع لا يجوز له أن ينساق وراء تفنّنه وخياله. إنه مُؤطَّرٌ بعناية، وعليه أن يمتثل لأوامر الكتابة ونواهيها. بالطريقة نفسها التي يخضع فيها الإنسان لقدرٍ يتجاوزه.

هذه الحتميّةُ تندرج أخيراً في منظور يتنزّع بالوحدة. فالفنُّ، كالعلم، يَظْهر كمجموعةٍ، ككلٍّ، مؤلّفٍ من عناصر متّحدة على نحوٍ متماسكٍ ومتناسقٍ.

حدود الكلاسيكية الفرنسية وتناقضاتها

في فرنسا كانت الكلاسيكية الأكثر نموذجية. لكنها لم تكن هي المنتصرة حتى في مرحلة ازدهارها. وقد استطاع كبارُ المؤلفين، لحسن الحظ أن يُؤوِّلوا القواعد وأن يتفادوا السقوط في القوالب الجامدة وفي الأكاديمية التقليدية التي حاول الباحثون أن يجرّوهم إليها. وما يُسمّى النزاع بين القدماء والمحدثين الذي انفجر في آخر القرن السابع عشر، يُثبِت، فضلاً عن ذلك، هشاشةَ الكلاسيكية. وهو يُعارض الذين يقولون بتقدّم القدماء، بالذين يؤكدون تفوّق المحدثين، ويشدِّد على تناقضات مدّة زمنيّة تُعلي من عظمة الحاضر وهي تُحيل إلى ماضٍ

مطلق. وحياة البلاط التي انتظمت من حول لويس الرابع عشر تُبرز للنور نمطاً آخر من التناقض. الكلفُ بالمظاهر والأبّهة التي تتجلّى فيها، والإرهاف المموَّه في الغالب والذي ينبسط فيها، والعُروض المركبةُ والمعقدة التي تمثّل فيها، هي جميعاً على نقيض المثل الأعلى الكلاسيكي.

بروز الكلاسيكية البروتستانتية

هل يمكن الكلام على الكلاسيكية البروتستانتية؟ إن محاولات الجمعية الملكية الإنكليزية أو المنتدى الأدبي النيبرلندي الذي مرّ ذكرهُ ليسا مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالحركة البروتستانتية. بيد أنه يبدو أن البلدان البروتستانتية استفادت قبل غيرها من الكلاسيكية الفرنسية. ففي هولندا، على الخصوص، استند مؤلفون بروتستانت إلى العقلية التي غذتّها التيّارات الكالفينية، تيار «المحذّرين» وتيار القائلين بتجديد العماد، فاستخدموا القواعد الكلاسيكية التي قال بها «بوالو»، لكن هذا الاتّجاه يتأكّد بخاصة في القرن الثامن عشر. أما بعض أعمال «جوست فان دن فونديل» (١٥٨٧-١٦٧٩) من مثل الملحمة المستمدّة من الكتاب المقدّس «حنّا النبي» ١٦٦٢، فإنها لا يمكن أن تُعدَّ داخلةً في الكتابة الكلاسيكية البروتستانتية، إذ إن مؤلِّفها اعتنق الكاثوليكية.

شروط الإبداع

بدا التعبيرُ السائد للباروكية تابعاً، للأوساط الاجتماعيّة للمؤلفين وللجمهور. فمن جهةٍ، أُعدّت أعمالٌ مطبوعةٌ بطابع البلاط والصالونات، ومن جهة أخرى، نما وتطوّر تصوّرٌ مستندٌ إلى البحث العلمي ومرتبطٌ بالكنيسة وبالبرجوازية الفكرية. وثمة تيّارٌ ثالث حاملٌ للتقاليد الشعبية، بينما قدّم التعارضُ بين السائد والمسود موضوعاً خصب الإنتاج للأدب.

أدب المجتمع الراقي

إن تفتّح الحياة المتأنقة في البلاط والصالون قاد إلى ازدهار أدب كاملٍ، هو أدب المجتمع الراقي. لقد أنتج في بادئ الأمر أعمالاً تتميّز بالبحث الأسلوبي، وتندرج بخاصة في المجال التابع لأدب التصنّع. ثم آثر، خلال القسم الثاني من القرن السابع عشر، المشاغل السيكولوجيّة والحب، وكان ذلك موضع تقديرٍ في الأوساط المتفرّغة. وأفرزت أشكالاً تلتفت إلى الترفيه، متأثّرة بمعنى العلاقات الاجتماعيّة. كما ازدهر أدبُ الترسّل الذي يُخصّص للقراءة العامة، ويقدّم عملُ «السيدة دي سيفينييه» في فرنسا مثالاً مميّزاً لهذا الأدب. وانتشار «المذكّرات» يندرج في منظور مشابه.

الجمهور الذي يتوجّه إليه هذا الأدبُ يتألّف أساساً من النبلاء مُرهفي الذوق، وينضاف إليهم بعض رجال الكهنوت الدنيويين وبعض البرجوازيين الذي يسايرون ذوق العصر. وشيئاً فشيئاً تفرض نفسها أخلاقيةٌ هي أخلاقية «الرجل النبيل». لقد ارتسمت الخطوطُ الأولى لفنّ العيش في إيطاليا على يد «كاستغليون» في «رجل الحاشية»، ووجد امتداده في البرتغال في «البلاط في القرية وليالي الشتاء». وفي هذا الكتاب المنشور في ١٦١٩، يَعْرض «فرنسيسكو رودريغير لوبو» (١٥٨٠-١٦٢٢)، بشكل حوارٍ، كل ما يمكن أن يَعْني «الرجل النبيل»، فيتحدث طوراً فطوراً عن التربية والشعر والحب أو عن قواعد السلوك الاجتماعية. وفي فرنسا، استأنف هذه المشاغل وكمّلها «نيكولا فاريه» (١٥٩٦ - ١٦٤٦) في «الرجل النبيل أو فن الإمتاع في البلاط» ١٦٣٠، ثم الفارس «دي ميريه» (١٦٠٧-١٦٨٤) في «محادثات» ١٦٦٨، و «مقالات» (١٦٧١ - ١٦٧٧)، وفي إسبانيا «بلتازار غراسيان ياموراليس» (١٦٠١-١٦٥٨) في «رجل البلاط» ١٦٤٧.

"الرجل النبيل» يعي نسبيّة الأشياء وقد أوتي ملكةً للتكيّف لا حدّ لها:

«كل شيء حسنٌ أو سيِّئ حسب نزوة الناس؛
فما يسّر أحدَهم يسوء الآخرَ. والمجنونُ الذي
لا يُحتَمل هو ذاك الذي يريد أن تسير الأمورُ جميعاً على هواه.
والكمالات ليست منوطةً باستحسانٍ وحيد.
هناك من الأذواق بقدر ما هناك من وجوه
وبين الأذواق من الفروق ما بين الوجوه»

(بلتازار. رجل البلاط)

وينبغي له أن يتمكّن من الظهور بمظهرٍ لائقٍ في جميع الأوساط وفي كل مناسبة. ولبلوغ هذه النتيجة يجب عليه أن يتحاشى التخصّص المفرط والتقنية المشرفة. إنه يهرب من التحذلق كما يهرب من الطاعون، وهو يملك من المعارف ما ينير بها جميع الموضوعات، وذلك يُتيح له أن يلمع دون تباهٍ. وهو بارعٌ في فنّ الحديث، وقادرٌ على نبذ التطرّف والإسراف وتبني المواقف المعتدلة. هذا المثل الأعلى الذي كان في البداية مقصوراً على بلدان أوروبا الجنوبية، لم يصل أوروبا الشمالية إلا في زمن متأخّرٍ، ولا سيما إنجلترا وهولندا.

الأدب البحّاثة

الأدبُ البحّاثة تَعلْمَن ببطء. وفي العديد من بلدان أوروبا ظلّ احتكاراً تستأثر به الكنيسةُ. لكن مكانة البرجوازية في هذا الميدان لم تكفّ عن التعاظم وأصبحت راجحةً، ولا سيّما في فرنسا وفي إيطاليا. والمؤلّفات القائمة على البحث التي كانت تكتب باللاتينية في الغالب، أخذت اللغات القومية تصل إليها شيئاً فشيئاً بينما تبيّن أن المؤلّفين أخذ حرصُهم على التعميم يتزايد. وفي امتداد أنسية النهضة التي ظلّ تأثيرها شديد الرسوخ في هولندا تأكدت إرادة الجمع بين المعرفة واللذة، بين الممارسة والنظرية. وفي فرنسا، تعوّد الكتّابُ المسرحيون أن يقدّموا لنصوص مسرحياتهم بمقدماتٍ طويلةٍ في الغالب، وفيها

يبرّرون اختباراتهم المسرحية. ولعب فقّة اللغة دوراً هامّاً، كما كان في القرن السابق. ومَدَّتْ مدرسة «ليد» الهولندية «محاولات» كوكبة الثريا «البليارد» الفرنسية. وأثّرت بدورها في الألماني «أوبيتز» الذي وَضَعَ في كتابٍ مشهور بحث فيه فنَّ الشعر الألماني، قواعدَ الكتابة الشعرية التي يُمارسها نفسها في عملٍ غزير ومتنوّع.

الأدب الشعبي

برز تأثيرٌ ثالثٌ في الأدب الأوروبي، تأثيرُ التقاليد الشعبية. وتجلّتْ في الأغنية التي مارسها شعراءُ العصر في الغالب؛ ولم يأنفْ «ماليرب» من هذا الفن، بينما لقيتْ نجاحاً عظيماً دواوينُ الأغاني في هولندا، «بستان الترفيه» لـ«جان جانز ستارتر» (١٥٩٣ - ١٦٢٦)، و«العندليب الزيلندي» ١٦٢٣، «لكاتس». وفي هذا الميدان يحتلّ الإبداعُ الشعبيُّ المُغفل مكاناً هامّاً. وهكذا يؤكّد التشيك تقاليد مزدوجة. إذ تَنْمو وتتطوّر، من جهة، أغنيةٌ شعبية تَستلهم الريف، غنية بالموضوعات الغنائية والملحميّة، تَهْدر بالمآسي الشخصية والعائلية أو بالشكوى من السخرة ومن الخدمة العسكرية. ومن جهة أخرى، يتّخذ تيارٌ مدينيٌّ مكانه، ويتّجه نحو الهجاء والغزل.

إن ازدهار الرمز قوامة الاقتران الوثيق بين الصورة الرمزية والشعار يندرج أيضاً في هذا المنظور الشعبي. إن تآلف الرسم والحفر والأدب مدهشٌ على الخصوص في الكتابة النيرلندية. وفي هولندا الجنوبية، برع «أدريان بوارتز» (١٦٠٥-١٦٧٤) في هذا الفن. وقد تَرَكَ هذا اليسوعيُّ كتباً من الرموز الدينية ذات الطابع الشعبي، المطبوعة بروح مناهضة الإصلاح الديني البروتستانتي. والتقنية الفكرية البارعة التي تكمن في كشف النقاب، في حل لغز الصورة الرمزية تُستخدم لنَزْع القناع عن الخطيئة والرذيلة والضعف الإنساني. والنصوص التي ترافق الصور تظهر بأشكالٍ شديدة التنوّع. وهي

تراوح، شعراً أو نثراً، بين جميع النغمات، ويتعاقب الهزلُ والتزمّتُ والتباكي والانتصار والمثيرُ اللاذع والتباهي. وأول مجموعة «لأدريان بواتييه» «تفاهة هذا العالم» صدر في «آنفير»، في ١٦٤٥. الطبعة الثالثة الصادرة في ١٦٤٦ عدّل فيها المؤلف تعديلاً عميقاً ونشرها بعنوانٍ جديد «العالم الذي سَقَطَ قناعُه». ويتّخذ هذا العملُ شكله النهائي في الطبعة السابعة في ١٦٥٠، وبلغتْ طبعاته حتى آخر القرن التاسع عشر أربعاً وعشرين طبعة، وظلّت أكثرُ كتب «أدريان بواتييه» شعبيّة. وبقاء المسرحية التهريجية، وهي شكلٌ مسرحي يستغلّ الهزل الفظّ وتأكيد الرواية الواقعية تجلّيان آخران لأهمية التقاليد الشعبية. ونمو «العجيب» محسوسٌ أيضاً:

ففي إيطاليا، نَشَرَ «بازيل» «حكاية الحكايات»، وفي فرنسا، طَبع «شارل بيرو» (١٦٢٨-١٧٠٣) «حكايات أمي» ١٦٩٧، بينما أكثرَ الأدبُ التشيكي من حكايات الجنّ التي تتّخذ شخصية «جانو» مكانها في مركز هذه الحكايات، وجانو فتىً من القرية باسلٌ ومستقيم، يُخفي تحت بساطته الكثير من الدهاء والحيلة.

وفضلاً عن ذلك، يسّر تطورُ التجارة والمدن، في أوروبا كلها، حياةً ثقافية على هامش السلطات الفكرية. وهكذا ازدهرت في البلدان الاسكندنافية، أنشطةٌ متنوّعة مرتبطة بالاتحادات. فالطقوس المساريّة[1] كانت تتضمن تقاليد احتفالية تتميّز على الخصوص بتطواف شخصيات أسطورية. وتُقلَّد طرائق الطبقة السائدة تقليداً ساخراً ويُبنى عالمٌ معاكسٌ مستوحىً من التقاليد الكرنفالية في العصور الوسطى.

ومن جهة أخرى، كان هناك هزلٌ مُشْربٌ بالجنس يُزيِّن الكذب بالكلام المعسول بينما كانت توزَّع على المارة صحائف طُبِعَتْ عليها موشّحات موضوعاتُها مُستوحاةٌ من الحب، أو من المسوخ، أو من الأحداث الدامية أو من موضوعات أخرى قادرة على إثارة خيال القارئ.

---

(١) أي التي تقام للوقوف على أسرار الديانات أو الجمعيات السرية.

نظمَ «لارس ويغالنس» (١٦٠٥-١٦٦٩)، وهو طالبٌ متشرّدٌ، معظم أغانيه في السجن. وتمتزج أفراحُ السُكر وتفجّع الموت دائماً في أناشيد الشرب وقصائد الحب لـ«لاس لوسيدور» (١٦٣٨ - ١٦٧٤) الملقّب «ديوجين السويدي». وتقاليد «العجيب» التي سيُشيد بها الرومانسيون فيما بعد، تلعب هي أيضاً دوراً هامّاً. لكن هذه الثقافة الشعبية تُثير، في القرن السابع عشر، المعارضة المتعاظمة من السلطة التي رأت أنّ استعمال اللغة المحلية غير الأدبية استعمالٌ رَجْعي.

بيد أنه بالرغم من محاولة الكَبْح هذه التي تجلّتْ في مجموع أوروبا، إلا أن وجود جمهورٍ شعبيٍّ حقيقي، يَشهد عليه نموّ الأدب الجوّال، مثل المكتبة الزرقاء، في فرنسا، وهو يُطبَعُ ويوزَّع في المدن والأرياف.

تعارضات السائد والمَسُود

مرّتْ بالأدب الأوروبي حركةٌ من التعارضات بين السائد والمسود، بين الإيديولوجية السائدة وإيديولوجية الأقليّة. وتتجلى هذه الحركة في الميدان الديني، فتتعلّق حيناً بالبروتستانت وحيناً بالكاثوليك، وفي بعض الأحيان بالملحدين، تبعاً للبلدان والأوضاع. ففي ألمانيا، حرّضتْ تلك الحركةُ على تطوّر موضوع كثير التكرار، موضوع المجابهة بين السلطة المطلقة وسلطة ضحيتّها.

وغالباً ما يأتلف المظهرُ السياسي والمظهر الديني، كما كانت الحال في بوهيميا. فبعد هزيمة الدول البروتستانتية في الجبل الأبيض ١٦٢٠، باشر آل هابسبورغ المنتصرون قَمْعَهم. وكُلِّف اليسوعيون تطبيق روح مناهضة الإصلاح البروتستانتي وإلغاء الثقافة البروتستانتية. هذه التسوية تشقّ الأدب، فبينما يزدهر في بوهيميا أدبٌ كاثوليكي رسميٌّ، هاجر المؤلِّفون البروتستانت، ولجؤوا إلى بولونيا وألمانيا وهنغاريا أو إلى سلوفاكيا وأنتجو أدبَ المنفى

المكوّن جوهريّاً من الكتب الدينية والسجاليّة، ومن كتابات التعزية ومن النبوءات، ومن الشكوى، ومن الأعمال التاريخية. ومنهم «جان آموسي كومنسكي» (١٥٩٢-١٦٧٠) الذي لخّص المصيرَ المأساوي للمنفيين التشيك وكان رمزاً لهؤلاء المنفيّين الذين فقدوا، بعد صلح وستفاليا ١٦٤٨، كلَّ أملٍ بالعودة وذابوا بلا رحمةٍ في البلدان التي وجدوا فيها ملجأ. وكان أيضاً الوحيد الذي استطاع أن يتغلّب على وضْعه كمنفيٍّ وأن يتعالى عليه في عمله. ولكي يثير الألبانيُّ «فرانج باردهي» (١٦٠٦-١٦٤٣) الشعورَ القومي لدى مواطنيه، حرّر مدحه لبطل ألبانيا «سكانديربرج».

التصنع والهَــزْل
الواقعيــة والمثاليّــة

التعقيد السياسي والإيديولوجي الذي يميّز أوروبا القرن السابع عشر قاد إلى تطوّر سيْر الأنشطة الجمالية المتساوية الحدّين، فهي تارة تتعارض داخل الأعمال الأدبية، وتارة أخرى تتآلف. وهكذا يقْتتل أو يتعايش التصنّع والهَزْل، الكتابة الواقعية والكتابة المثالية. هذا التنوّع الذي كان يُشْعَر به في البداية وكأنه علامةٌ على الفروق والثروة في العالم، فسح المجال تدريجيّاً لأحكام القيمة، بحسب تصنيفٍ تراتبيٍّ للفنون الأدبية القائمة انطلاقاً من معايير الجزالة والركاكة النثرية، والنبالة والبرجوازية.

التصنع والهَزْل المندرجان في المجال الباروكي، يوليان الشكل، والمهارة، والتلاعب الأسلوبي الأهمية الأولى لكن بينما يَهْدف التصنّع إلى أن يُرجع كلَّ شيء إلى الفكر، يجهد الهَزْل في بيان تنوّع الإنسان، كاشفاً النقاب عن التناقضات التي تَقْسمه ومُظهراً سلطانَ جسده على تصرّفه.

بريق التصنع

يبدو التصنّع وكأنه المثل الأعلى للإرهاف، وهو على علاقةٍ وثيقةٍ مع تطور حياة البلاط والصالون. وبما أنه ناجمٌ عن البتراركيّة فهو يُولي موضوعَ الحبِ المكانة الرئيسة. والحبُّ المقصود هنا حبٌّ أثيري، روحي، وتلعب المرأةُ فيه الدورَ المميّزَ، كما هي الحال في روايات الفروسية. وهي الكائن الكامل، المُؤَمّثل التي يشهد جمالُها على كمالها الخُلُقي. لكن بما أنها تُمثّل المُطلق، فالوصول إليها متعذّر وهي قاسية.

ويتوسّع التصنّع توسّعاً مُفرطاً بهذين الموضوعين المقترنين: الكمال وتعذّر الوصول إليها، وهذا الوضع المُستَلب قد يبدو مأساويّاً، لكن الأمر غيرُ ذلك. فالفكاهة والخفّة تُزيلان آلام الحب المعاكس. ولم يعد الحبُّ سوى لعبٍ كبير من ألعاب المجتمع مخصّصٍ للذين تعوّدوا البلاطات والصالونات، والذين يتعاطونه ليملؤوا فراغهم. والظفر بالحبيب يَستخدم استراتيجيّةً لها قواعدها - كالحرب. والعاشق في مسيرته الطويلة نحو المعشوق ينبغي أن يسلك خط السير الرمزي هذا في «خارطة العشق» التي تتضمّنها «كليلي» (١٦٥٤-١٦٦٠) للفرنسية «مادلين دي سكوديري» (١٦٠٧-١٧٠١): على العاشق كي ينال «الصداقة الجديدة»، أن يتجنّب «بحيرة اللامبالاة» أو قُرى «الفتور وعدم المساواة»، بل أن يمرَّ على العكس «بقرى التلطّف والرعاية». وللتعبير عن كل رقة العواطف، يتوسّع التصنّع في استعمال جميع الوسائل البلاغية. ويُشغَف بالمبالغة التي تكمن في التشديد على طابع واقع ما، ولاسيّما في الإكثار من التقديرات التي تَمدح كمال المحبوب. وهو يعتمد على التعارضات، وبخاصة على الطباق الذي يقرِّب بشكلٍ غير منتظر، بين العبارات والأفكار المتناقضة. وهو يكدّس الصور، ويستخدم ويتجاوز الحدّ في استخدام الاستعارة التي تقوم على حذف أحد طرفي التشبيه. وهو يُؤثر

مواربة التورية على التعبير البسيط والمباشر. ويطيب له استعمال التشخيص الذي يمنح الأشياءَ والمفاهيمَ حياةً. ويتوخى التأثير والمفارقة ويَجْهد في خَلْق المفاجأة مع المُلحة التي تختم القصيدة بنَبْرة باهرة.

«استسلمي لهذا العنق، لهذا الجبين،

لهاتين الشفتين، لهذا الشعر»

«غونغـــورا»

تفتّح التصنّعُ في البلدان الأوروبية بخاصة حيث نمت وتطورت حياةُ البلاط والصالون. والشعرُ مُرتكزه المفضّل، لكنه يأخذ مكانه، عند الحاجة، في الرواية. وقد سُمِّي تسميات شتى. سُمِّي التصنّعُ في إسبانيا «الغنغورية»[1] أو «نزوع المثقف»[2]. ورائده «لويس دي غونغورا» (١٥٦١-١٦٢٧) وهو رجل كنيسة حياتُه مضطربة واجتماعية راقية وفي «غَزَلات» التي ظهر الكتابُ الأول منها في ١٦١٣ والتي ظل الكتابُ التالي غير تام، يتجلّى الشعر الدافقُ المُتقن، والمليءُ بالصور الفخمة، والمقاربات غير المنتظرة، والتعارضات الأخّاذة، والعبارات الموجزة والمُستَبْهمة في الغالب، و«سوناتا» الحب التي لم ينفكّ عن نظمها طوال حياته تلمع بألف ألفٍ من التمّيق والتكلّف الأسلوبي:

«بينما تتلألأ عبثاً الشمسُ، كالذهب المصقول، لتكمِّد بريق شعرِك؛

وبينما يُباري جبينُكِ الأبيضُ جمالَ الزنبق بازدراءٍ وسط السهل؛

وبينما تمضي خلفكِ العيونُ لتَقْطفَ كذاً من شفتيكِ أكثر مما

تمضي خلفَ القرنفلة المبكِّرة.

وبينما ينتصر باحتقارٍ غضٌّ على الكريستال اللامع

عنقُكِ الشهيّ؛

استسلمي لهذا العنق، لهذا الجبين لهاتين الشفتين،

---

(١) نسبة إلى شاعرٍ بهذا الاسم «غونغورا».

(٢) Cultisme من Cultus اللاتينية أي المثقف.

لهذا الشعر،
قبل أن يُضحيَ ما كان ذهباً خالصاً، وزنبقاً، وقرنفلاً،
وكريستالاً لامعاً، قبل أن يضحي لا فضةً وبنفسجاً ذابلاً
فحسب، وإنما يُضحي كل ذلك معكِ، تراباً ودخاناً
وغباراً وظلالاً وعدماً».

(«لويس دي غونغوار» سوناتا)

في إيطاليا مارسَ «غيامباتيستا مارينو» (كافالييه ماران) (١٥٦٩-١٦٢٥) كتابةً تتميّز بالتعقيد والغلوّ والتفنّن. وعندما لجأ إلى فرنسا بهذا الاسم المثير، أثّر تأثيراً كبيراً في شعراء هذا البلد، قبل أن يعود إلى نابولي في ١٦٢٣ ليُصبح فيها النديمَ المفضّل عند دوق «دالب». وقد نظم قصيدةً أسطوريةً طويلة «أدونيس»، مزج فيها حكايات حب فينوس وأدونيس بفصول كثيرة من عند نفسه. وفي «القيثارة» (١٦٠٢-١٦١٤) امتاز بتزيين ما هو تافة مثل هذا المدح للشامة:

«هذه الشامة، هذه الشامة الساحرة، بوبرها الغنج،
تلقي على الوجنة العاشقة ظلاً غنجاً،
إنها غابةُ الحب الصغيرةُ.
آه، اهرب أيها القلب الغافل،
إن كنت تتحرّق إلى قطف الزنبق أو الورد منها!
ها هنا يختفي الغاشم القاسي-، ها هنا يمدّ شباكه وقوسه جارحاً
النفوس وآسراً لها».

(«غيامبا تيستا مارينو» القيثارة)

انطلاقاً من إسبانيا وإيطاليا، اندفعَ التصنّعُ، خلال النصف الأول من القرن السابع عشر، إلى احتلال أوروبا، ولقي مصائر متعدّدة. ففي فرنسا طَبَع بطابعه الشعر والرواية تحت اسم «الحذلقة»، بالرغم من الهجمات العنيفة التي كانت هذه الحذلقةُ هدفاً لها، ولاسيّما من جانب موليير وبوالو باسم الطَّبْع

والاعتدال. وانطلق إشعاعُ الحذلقة الفرنسية من صالون «مادلين دي سكوديري»، وكان معلّمَها بلا منازع «فنسان فواتور» (١٥٩٧-١٦٤٨). كان هذا البرجوازي «روح حلقة» «مدام رامبوييه» (١٥٨٨-١٦٦٥) وباعث الحركة في هذا النادي الارستقراطي، وقد ترك عملاً شعرياً كله دعابةٌ وألَقٌ، مطبوعاً بموهبة حقيقية للكتابة.

في ألمانيا، عبَّر «مارتان أوبيتزا» (١٥٩٧-١٦٣٩) عن تصوّرٍ للكتابة قريبٍ من التصنّع ففي «كتاب الشعر الألماني» ١٦٢٤، قدّم الشعرَ كتسليةٍ اجتماعية. كان يتردّد على البلاطات، فأراد أن يضع تعبيراً متألّقاً، متقناً ومرناً في آنٍ واحد، يبدو فيه الشكلُ أساسياً. هذا الرأي الجمالي القَبْلي جليٌّ في سونيتاته المكتوبة ببراعة.

طبَع التصنّعُ بطابعه الشعر البرتغالي. ونَفَذَ تأثير «نغورا» إلى الدواوين الجماعيين لقصائد نُشرت في وقت متأخر «رسول أبولون»، و«الفنيق المبعوث»، كل شيء فيهما يذكّر بالطريقة الغنغورية: الإشارات الأسطورية، الاستعارات الرهيفة، التباينات العنيفة، الشغف بالكلمات العالية الفصيحة.

كان التصنّعُ محسوساً لدى الشعراء الإنجليز الذين دُعوا «ميتافيزيقيين» وخفيّاً في شعر الحب في هولندا، وقد تجلّى في عمل «بيتر كورنيليس هوفت» (١٥٨١-١٦٤٧) مثلاً، وعرفت الكتابةُ المتصنّعة تابعاً ممتازاً في شخص «يان أندجيه مورشتين»(*) (١٦٢١-١٦٩٣). فرجل الحاشية هذا والدبلوماسي المولع بالنزعة الغربية، وأثير الملكة «ماري لويز دي غونزاغ» ومترجم «السيد» لكورنيي، ومؤلفُ ديوانين «مطلع الصيف» ١٦٤٧- و «العود» ١٦٦١، قد تشبّع بالأنماط الأدبية في ذلك العصر وأخرج مجموعة من الاستعارات المرتبطة بنسبية اللغة:

(*) شاعر وسياسي بولندي، قام بسفارات كثيرة. واشتهر بغنائية شعره وسهولته، اتُّهم بالخيانة فهاجر إلى فرنسا ليعيش بقية أيامه فيها.

«تقلّب»

«العينان نارٌ مضطرمةٌ، والجبين مرآةٌ نبيلةٌ، والشعر
من ذهب، والأسنان لؤلؤ واللون حليبٌ عاجيٌ، والفم مرجان،
والخدّان متورّدان غاية التورّد؛ أنت كذلك أيتها
السيدة الجميلة ما دمت تحسنين التفاهم معي. أما حين نتخاصم
فالخدان يغدوان أجذمين، والفم يغدو كَهفيّاً، واللون شاحباً
ترابيّاً، والأسنان عظام فَرَسٍ، والشعر بيت العنكبوت،
والجبين لوح الغسيل والعينان جمرتين متّقدتين».

وفي أرض «دوبرو فنيك» المحصورة، والحرة الواقعة في الأراضي العثمانية تطوّر نادٍ يلتزم التصنّعَ. وفيه بخاصةٍ «إيفان غندوليبه» (١٥٨٩-١٦٣٨) مؤلف «دموع الابن الضال» ١٦٢٢، وفيه يتعارض الغرور والتقى، وكذلك «إيفان بونيك فوسيك» (١٥٩٢-١٦٥٨) الذي نشر في ١٦٣٠ الملحمة الدينية «المجدلية التائبة».

حركة التناقضات الهزلّية

كتّابُ الهزَل حسّاسون لِتناقُضات العالم المتعدد والمضطرب الذي يعيشون فيه. وكي يُعبِّروا عن هذه التنقضات استخدموا مجموعة من الطرائف تستغل آثار التعارض. واستعملوا أسلوباً هزليّاً مضحكاً في التصدي لموضوعٍ اشتُهر بأنه موضوع رفيع الشأن. هذه الإرادة التخريبية التي تتّهم الأساليب تتجلّى في التقليد الساخر لملاحم العصور القديمة. وبرع في ذلك «بول سكارون» (١٦١٠-١٦٦٠) ففي «فرجيل المتنكّر» (١٦٤٨-١٦٥٢) ينكّر «الاينييد» فيحوّل أبطالّها السامين في هذا العمل الخالد إلى برجوازيين مُضحكين منشغلين بالأشياء المادية.

وقلّده كثيرون، مثل الهولندي «وليم غود شالك فان فوكنبروك» (١٦٤٠-١٦٧٥) مؤلف: «اينيه في ثياب الأحد» ١٦٧٨.

وقد يأتي ما يُنبّه القارئَ من غفلته، مِنَ الكتابة الجدّيّة الهزلية، وهي طريقة معاكسة تقوم على معالجة موضوعات تافهة باستخدام العبارة الجزلة الرفيعة.

وقد نشر الإيطالي «أليسندرو تاسوني» (١٥٦٥-١٦٣٥) الذي تأثر بدون كيشوت سرفانتس، «الدلو المسروق» ١٦٢٢. وانطلاقاً من واقعةٍ تاريخية-الصراع بين «بولونبي» و«مودين»- بنى قصيدةً حول اختطاف ذلك الدلو الذي اختلسه أهل «مودين» من أهل «بولونبي». وها هنا الذريعة لاستحضار المآثر العجيبة الخيالية التي أُخِذَ بعضُها من التقاليد الملحمية، وأُخذَ بعضُها الآخر من التاريخ، وقد قُرِّب بعضُها من بعض بطريقةٍ متقنّنة ودون أي مراعاة للتسلسل الزمني، بينما تتجاوز الشخصيات الفروسية والوجوه المثيرة التي رُسمتْ بواقعيةٍ كبيرة.

ولا يَقْتصر الهَزْل على التعارض بين المضمون والشكل إنه يُظهر، بشكلٍ أعمق الهوّةَ التي تُحفَّر بين ما تتمنى الشخصيةُ أن تظهر عليه وبين ما هي عليه في الواقع. وتأثير هذا التضاد هو في أساس إعداد الشخصيات المضحكة الصارخة الألوان في الكوميديا الأوروبية، والمبنية بحسب النماذج الإيطالية في الكوميديا الفصيحة والكوميديا المرتجلة، الأولى فصيحة عالمة والأخرى شعبية. وهكذا يتحرّك النفّاخُ الشجاعُ في الكلام وهو لا حدّ لجبنه إذا لزم الانتقال إلى العمل، والمتحذلق المدّعي العلم الذي لا يستطيع تبحّرهُ أن يُخفي بلاهته، والشاعر الذي تظهر أخلاقُه المتطفّلة تحت الادعاءات الفكرية. إظهار هذه التناقضات أداةٌ رهيبةٌ بين أيدي الهجّائين: وبينما يكشف «لابروبير» النقاب في «الطبائع» ١٦٨٨ عن مخاطر المظاهر والقيم الزائفة في كتابةٍ تستغل التعارضات، استخدمت «الأسبوعياتُ النييرلندية» هذا الأسلوب لتندّد بالتجاوزات وبالمظالم. واستعملت الأعمالُ الطوباوية مثل «مدينة الشمس» ١٦٢٣، للإيطالي «توماسو كامبانيلا» (١٥٦٨-١٦٣٩)،

و«الإنسان في القمر» ١٦٣٨، للإنجليزي «فرنسيس غودوين» (١٥٦٢-١٦٣٣)، أو «دول وامبراطوريات القمر» ١٦٥٧، و«دول وامبراطوريات الشمس» ١٦٢٢ للفرنسي «سافينيان دي سيرانو دي برجراك» (١٦١٩-١٦٥٥)، استعملتْ بحذقٍ هذا الحَيَدان: لقد أبرزتْ بقوةٍ النسبيةَ انطلاقاً من المواجهة بين الواقع الأوروبي وبين الأخلاق والتقنيات في البلدان الخيالية.

ولكي يُظهر كُتّابُ الهزل هذه التعارضات التي تَقْسم الإنسان اعتمدوا بقوةٍ على الواقع. كان الكتّابُ المتصنّعون مثاليين أما الهزليون فكانوا واقعيين. لقد أولوا ما يتعلّق بالمادة، ما يخص الجسم الإنساني أهميةً كبرى. وليس وارداً لديهم أن يُخضعوا أنفسهم للرقابة الذاتية. وهم يُضمّنون أوصافَهم أتْفه العناصر، بل الواقع الأكثر فجاجةً. وفي هولندا تعاطى العديدُ من الشعراء هذا النمط من الكتابة. وقد تركَ «فان فوكنبروش» كثيراً من الدواوين المطبوعة بطابع الواقعية، والوقاحة والدعابة السوداء «تاليا أو ربة الشعر المضحكة» (١٦٦٥-١٦٦٩) و«تاليا الأفريقية» ١٦٧٨، بينما قدّم «جيربراند أندريانز بريديرو» سلسلة كاملة من الكتابات المتميّزة بالطابع المباشر للتعبير الذي يسوده الابتكارُ اللفظي الكبير:

إلى امرأةٍ متزوجـــةٍ
وإلى فتـــاةٍ تُغازَل.

«لا، يا كاترين، لا تستسلمي، احذري من جميع الثروات،
وأنا أنصحك بأن تنتظري مَنْ هو في عمركِ،
لأنك إن تزوجتِ عجوزاً ثريّاً، شيخاً متداعياً تتلاشى قواه،
فلن تلبثي أن تدفعي الثمنَ غالياً حينئذٍ».

وبهذه القريحة الواقعية، لكن بكتابةٍ أكثر تلقائية، قريبة من اللغة المحكيّة، ألّف البولوني «جان كريزوستوم بازيك» (١٦٣٦-١٧٠١) «مذكّرات» مليئة بالشراسة المزيّنة بالحكايات الصارخة الألوان مظهرةً بذلك انتشار الهزَل عبر جزءٍ كبير من أوروبا. وبهذا العمل الذي لم يُنشر إلا في ١٨٣٦ وإن كان يروي المرحلة المضطربة في بولونيا بين ١٦٥٦و١٦٨٨، كان هذا الممثّل للباروكية «السارماتية»: هو الرائد لفنٍّ أدبي خاص هو «الحديث التاريخي» الذي هو وراء الرواية التاريخية البولونية في القرن التاسع عشر. إن سلسلةً من المغامرات الجدية الهزلية تُقدّم لوحةً رائعة للمؤلف وللعصر. والتفصيل الصغير، التافه بالنسبة إلى المؤرخ، ينتعش فجأة بالحيوية ويتحدّث بدعابة، كما هي الحال في هذه الحكاية عن الاستيلاء على حصن «كولدنغ»: «وعند بلوغ الحُفر، أصبحت جَزْماتُ القش التي يحتذيها رجالُنا لا تُحتَمل بسبب الحرارة التي تُسبّبها لهم، فرَمَوْها، وتَبع بعضُهم بعضاً. وانتهوا بأن ردموا الحفرةَ بحيث أن الذين كانوا يتبعون فَوْجَنا عبروا الحفرةَ بجهدٍ أقلّ من جهدنا. ذلك أنه لم يكن من الممكن تسلّق هذه القلعة بهذه الأحذية، عبر الثلوج. لكن ما كان أعظم حظ الذين احتفظوا بها، إذ إنهم وجدوا أن الرصاصات لم تبلغ حتى منتصفها. وعند الخروج من الحفرة، صرختُ برجالي: «يا يسوع! يا مريم!» بينما كان المحاصرون يصيحون من جهتهم: «هو! هو! هو!». لأنني كنتُ أحسَبُ أن يسوع سيُساعدنا أكثر مما يُساعدهم سيّدُهم «هو» HOW.

منذ العصر الوسيط تطوّر نمطان من الكتابة السردية الروائية. الحكاية، من جهة، وهي تروي، في منظورٍ واقعي، وبلغةٍ فجّةٍ في الغالب، مغامرات غرامية متحلّلةٍ على نحو ما. ومن جهة أخرى روايات الفروسية التي تروي، برؤيةٍ مثالية، مغامرات بطلٍ، يقوم بأعظم المآثر، لكي يستحقّ الحبيبة الحلوة. هاتان الكتابان فقدتا من قيمتهما، لكن حلّت محلّهما شيئاً فشيئاً فنونٌ أدبيةٌ أخرى زاد تأثيرها الباروكي أيضاً من توجهها الواقعي أو اتجاهها المثالي.

الطريق الروائية لأدب التشرّد والأدب الهزلي

الرواية الواقعية الأوروبية في القرن السابع عشر خضعت لتأثير مزدوجٍ: تأثير أدب التشرّد وتأثير الأدب الهزلي. وهي تُصمّم غالباً كحكايةٍ لرحلة جغرافيةٍ واجتماعية واسعة تقودها شخصيةٌ هامشية شخصية المتشرّد. لكن هذا المتشرّد ليس مغامراً غير جدير بالاحترام فحسب بل قد يكون طالباً، وممثّلاً، بل وحاجّاً. هذه الترحّلات تُتيح للشخصية المركزية، وهي فاعلةٌ وملاحظةٌ في آنٍ واحد، أن تلقي نظرةً على انتظام العمل الاجتماعي في عصرها، وأن تُظهر، بروح هزليةٍ، تناقضاته ومُضحكاته.

في إسبانيا، عرفت رواية التشرّد، بعد الأعمال الكبرى في العصر السابق، امتدادات هامة. ترْوي «حياة بوسكون» «لفرنسيسكو غوميز دي كيفيدو» (١٥٨٠-١٦٤٥)، بأسلوب عصبي عدائي، حياةَ «دون بابلو»، وكان تباعاً» طالباً وقاطع طريق وممثلاً، هارباً من العدالة، ومجرِّباً حقارة النفس الإنسانية. وفي «الشيطان الأعرج» ١٦٤١، «للويس فيليز دي غويفارا» (١٥٧٩-١٦٤٤) تلقّى طالبٌ من الشيطان القدرة، وهو يرفع سقوف المنازل، على مشاهدة خسّة معاصريه وهَوَسهم.

وفي فرنسا أنتج تأثيرُ رواية التشرد الإسبانيّة المقترن بتأثير أعمال سرفانتس، الرواية الهزلية التي اجتازت القرن السابع عشر بأسره. وهي تدور على المغامرات الطريفة والمسلية، وعلى وصف المجتمع، ولا سيما الطبقات المحرومة والهامشية، مشدّدة على أهمية الواقع اليومي، ومنيرةً بنور ساطع كلّ ما في الحياة الإنسانية من تفاهة. وفي «قصة فرانسيون الهزلية» ١٦٢٣، يروي «شارل سوريل» (١٦٠٢-١٦٧٤) حياةَ الشاب فرانسيون، المنغمس في الأوساط الكدرة في الريف والمدينة. وترْسم «الرواية الهزلية» لسكارون مغامرات «القدر» و«النجمة» اللذين اضطُهدا في حبّهما، فتعاهدا على الزواج بأسماء مستعارة، كممثّلينَ في فرقةٍ مسرحية تقاسما حياتهما المترحّلة.

التشرّد والهزل نفذا أيضاً إلى الرواية الألمانية مع «مغامرات سمبليسيوس سمبليسيموس» ١٦٦٩ لـ«هانز جاكوب كريستوفل فون غريميلهوزن» (١٦٢١-١٦٧٦). ففي سلسلة من الفصول التي تجري خلال حرب الثلاثين عاماً، يروي المؤلِّفُ حكايةَ الحياة المضطربة لهذا الرائد «لكانديد» فولتير. كان لقيطاً كبر لدى أحد الفلاحين، والتجأ، بعد مقتل هذا الفلاح الذي تبنّاه على أيدي الجنود، التجأ إلى ناسكٍ، وثم أصبح مرافقاً ومهرّجاً لدى الحاكم السويدي، فاكتشف العالم، وعاش حياةً مطلقة العنان. وسرعان ما أفلس وهُدَّ جسمُه لدى وصوله إلى باريس وراودته اللصوصيةُ، وأخيراً ثاب إلى رشده، وحقّق ما في الأمور الأرضية من تقلّب، فسلَكَ الفضيلة والسلام واعتكف في جزيرة مقفرة. وعَبْر وصف نقائص العالم، يدعو عملُه القارئ إلى السير على درب الفداء الذي يسمح للبريء الذي أصبح خاطئاً لدى احتكاكه بالمجتمع أن يستعيد النقاءَ بفضل معاقبة الذات والتوبة. وهكذا يُطرَح الفَصلُ الجذري بين الروحي وهو مصدر الحقيقة والوضوح، وبين المادي، مملكة المظاهر والإلغاز.

«حدّثتُ نفسي بهذا الكلام: حياتكَ لم تكن حياةً، وإنما كانت موتاً؛ انقضتْ أيامُكَ في ظلٍّ كثيفٍ، ولم تكن سنواتُكَ سوى كابوسٍ، ولذاتُكَ سوى ذنوبٍ ملأى بالخُبث، وشبابكَ سوى وهم، وازدهاركَ سوى كنز المشتغل بالكيمياء القديمة، كنز ذهَبَ هباءً وأنت تنتظر منه أقلَّ الأشياء. لقد خرجت من مخاطر الحرب حيث لقيتَ الكثير من السعادة والشقاء، إذ كنتَ، حيناً بعد حين، مكرّماً ومغموراً، غنيّاً وفقيراً، فرحاً وحزيناً، محبوباً ومكروهاً، محترماً ومحتقراً. أما الآن، يا نفسي المسكينة، ماذا جنيت خلال هذه الرحلة الطويلة؟...».

في هولندا لم يدخل أدبُ التشرّد إلا في وقتٍ متأخر. وأنتج بخاصةٍ «المغامر الهولندي» ١٦٩٥. وهذا العمل من تأليف «نيكولا هيلسيوس (١٦٥٦-١٧١٨) وقد كتب بأسلوب التقليد الساخر الذي يتميّز بالهزل.

واحتلّتْ هذه الكتابةُ مكانها في روسيا، في قصصٍ هجائيةٍ تُندِّد بالمجتمع الموسكوفي وبالمؤسسات الموسكوفية، ولم تُوفِّر الكنيسة ذاتها.

وفي انجلترا امتزجت قريحةُ التشرّد والقريحة الواقعية مع المشاغل المثالية امتزاجاً وثيقاً في «رحلة الحاج»، (١٦٦٦-١٦٧٨) «لجون بنيان» (١٦٢٨-١٦٨٨). والمؤلف يصف فيه الرحلتين المتوازيتين «لكريتيان» ولزوجته «كريستيان»، وهي رحلةٌ قادتهما من مدينة الهلاك إلى المدينة السماوية، واجتازا كلَّ الإنسانية التي نُقلت تصرّفاتُها ورذائلها بحيوية ودقة. وتتبدّى هذه الرواية التي تعتمد على الكتابة الواقعية وكأنها رمزٌ: إذ تكتسي جغرافية الرحلة المزدوجة مظهراً رمزيّاً، فالحجّاج يعبرون وادي الظلمة أو سوق الأباطيل.

في الرواية الإيطالية تحلُّ الدراسةُ الواقعيّة للأخلاق والطبائع محلَّ مَيْل أدب التشرّد إلى المغامرة ومحلّ تكلّف الهَزْل القائم على التعارضات. وبَرَع «جيرولامو بروزوني» (١٦١٤-١٦٨٧) في استحضار حياة عصره، وبخاصة في «الغندول ذو المجانيف الثلاثة» ١٦٥٧، و«العربة بذوق العصر» ١٦٥٨، وهما ملاحظات دقيقة للحياة الاجتماعية وعيوبها.

غنى الرواية المثاليّة وتصلّبها

في القرن السابع عشر، لقي الفنُّ الروائي صعوبات ليؤكّد نفسه وليتحدّد ولم يكن موجوداً في البلدان الاسكندنافيّة وكذلك في أوروبا الشرقيّة والجنوبية الشرقية. وحيثما تطوّر كان فرعُه المثالي يتصلّب شيئاً فشيئاً. وإنما نشأت الروايةُ الواقعية في جزءٍ منها كردّ فعلٍ على تلك المثالية، ويأخذ خصومُ الرواية المثالية عليهما طابعها الاصطناعي: إنها ترتكز على موضوعاتٍ أدبية، وتُدير ظهرها للواقع، وهي مشوبةٌ بعدم مشاكلة الواقع. لقد تراجعتْ، تحت صدمات الذين ينتقدونها ويبيّنون ضلالها مستخدمين سلاحَ التقليد الساخر، لكن موقعها ظلّ قويّاً في بعض البلدان.

خمس سماتٍ كبيرة تميّز الروايةَ المثالية، وهذه السمات يمكن أن توجَدَ منعزلةً أو أن تأتلف فيما بينها، وهي: العمل الرعوي، تصوّر الحب الأثري، المظهر الرمزي للدلالات، إدخال المغامرة، والبعد التاريخي.

احتلت الروايةُ الرعوية مكانةً هامة في أثناء القسم الأول من القرن السابع عشر. وهي تجري في وسط الحقول، لكنها لا تَقْصد إلى وصفه بطريقة واقعية بأي حال من الأحوال. والراعيات والرعيان يتكلّمون كرجال البلاط، ويَبْسطون تصوّراً مُؤَمْثَلاً للحب. ويَعتَمد هذا الفن الروائي، فضلاً عن ذلك، على نظام الحب الحائد عن طريقه أو الحب المعاكس الذي سيكون خصبَ الإنتاج في كل أدب القرن السابع عشر: يُحبّ شخصٌ شخصاً آخر، لكنه ليس محبوباً؛ وهذا الشخص المحبوب يحب شخصاً ثالثاً لا يحبه، وهذا الشخص الثالث شغوفٌ بالشخص الأول الذي لا يحبّه. هذه التنافرات المأساوية لأول وهلة، لا تلبث أن تَحلّ وتُخلي مكانها لعلاقات غرامية منسجمة.

في فرنسا، أنتج الأدب الرعوي، الذي تعاطاه الإيطاليون، والإسبانيون خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر، رائعته: «استريه» (١٦٠٧-١٦٢٧) لِـ«هونوريه دورفيه» (١٥٦٧-١٦٢٥) الذي أثّر بدوره في كثير من البلدان الأوروبية. هذه الرواية الطويلة في خمسة أجزاء تَرْوي حب الراعية «آستريه» والراعي «سيلادون». فهذان الشابان يتحابّان حبّاً متبادلاً، لكن أسرتيهما المتباغضتين تعارضان اتّحادهما. ولكي يُضلِّل «سيلادون» الآخرين تظاهَرَ بأنه يحب «آمنت». وعَمَد «سيمير» المُغرم «بآستريه»، إلى استغلال الوضع حين أوْهم الراعيةَ أن «سيلادون» خانها حقّاً. وأمام توبيخ «آستريه»، رمى نفسه في نهر «لينيون»، وأنقذته ثلاث حوريات. وفي النهاية، حظي بالسعادة مع التي أحبّها، بعد كثير من المغامرات ومن التقلّبات. إلى هذا المخطط المركزي انضافتْ حبكاتٌ ثانوية تُدخل، في الغالب، جوَّ المغامرات. والكتاب السابع من القسم الثالث مكرّسٌ لفصلٍ عن حب «كريزيد وآريمانت». لقد روت «كريزيد» للراعي «هيلاس» كيف احتلَّ الملكُ «غونديبوت» المدينة

التي التجأت إليها مع آريمانت، مما أتاح «لهونوري دورفي» أن يَستحضر ويلات الحرب الدائرة في عصره.

هذا المخّطط الرعوي أعطى في أوروبا إنتاجاً وفيراً. كان المؤلفون يؤثرون، في الغالب، الحبكة العاطفية والمغامرات التي تتشابك فيها الفصول الروائية والمآثر الحربية. وهكذا فإن الإنجليزي «جون بركلي» (١٥٨٢-١٦٢١) كتبَ «آرجينيس» ١٦٢١، وهي رواية برموز مفتاحيّة وبروح بطولية وغزلية، بينما نَشَر «أوبيتز» بعد ترجمة هذه الرواية، «حظيرة الحوريّة هرسيني» ١٦٣٠، التي استنفد فيها، عَبْرَ كتابةٍ قريبةٍ من كتابة القصة، جميعَ الإمكانات الشكلية لهذا الفن.

وقد تغدو الروايةُ الرعوية أحياناً مرتكزاً للنزعة الأخلاقية والتعليمية وفي ألمانيا، حيث عرف هذا الفنُّ نجاحاً كبيراً، رأت النورَ رواياتٌ رعوية كثيرة استخدمت الحكبة الغرامية لأغراضٍ تربوية. ذلك أن الحب ينتهي دائماً بترويض العقل له عقبَ خط السير الذي ينال الإنسان في منتهاه حريته ويضطلع بمسؤوليته. وفي هولندا تطورت أعمالٌ حول «أركاديا». و «مدخل إلى مخطط إجمالي لأركاديا بوتافيه» ١٦٣٧، لجون فان هيمسكيرك (١٥٩٧-١٦٥٦) يُشكل واحداً من أكثر الأمثلة اللافتة للنظر: فالأوصاف التاريخية والجغرافية المتّسمة بالبحث تتكاثر وتنتظم ضمن حكاية رحلةٍ عابثة.

الروايةُ المثالية، فضلاً عن ذلك، مُشرّبةٌ، على نحوٍ واضح بالدلالة الرمزية. وتبدو «أستريه وسيلادون» مثل رمزين للوفاء وللتفاني الغرامي. ومع «تيه العالم وفردوس القلب» ١٦٣١ حيث تجري ارتحالات الحاج بحثاً عن نداء قلبه، يُعبِّر «كومينيوس» عن رؤيته للإنسانية الممزّقة، التائهة بحثاً عن اليقين الذي ينسلّ انسلالاً.

هذه الأهمية التي تُوليها الروايةُ المثاليةُ المغامرة تدين كثيراً لروايات الفروسية في العصر الوسيط وللأدب الإسباني في المرحلة السابقة. فهذا الجوّ الروائي المليء بالتهديدات وبالأخطار تطبع الفنَّ البطولي الذي احتل تدريجيّاً

محلّ الرواية الرعوية. وهي تستعير منها حبكتها الغرامية ومآثرها الحربية وتدخل مثلها بعداً تاريخيّاً.

لكن، في حين كانت الرواية الرعوية الفرنسية تجري في العصر السلتي، اختارت الروايةُ البطولية العصورَ القديمة كلوحة خلفية لتحرّك عليها شخصيات خيالية أو واقعية حولّها كليّاً. هذا التصورُّ فرضَ نفسه في فرنسا طوال القرن السابع عشر: «سيروس الكبير» لمادلين دي سكوديري المؤلَّف بين (١٦٤٩-١٦٥٣) يجري في بلاد فارس في القرن الخامس قبل المسيح، بينما العمل الروائي في «كليلي» يقع في أثناء الثورة التي أطاحت بـ«تاركان»، ملك روما، في ٥٠٩ قبل المسيح وانتشرت الروايةُ البطوليةُ الفرنسية في ما وراء المانش. وقد عمد كثير من الكتاب إلى محاكاة أعمال «مادلين دي سكوديري» التي تُرجمت ترجمات عديدة. هكذا نشر الهولندي «روجيه بويل» (١٦٢١-١٦٧٩) بارتينيسا (١٦٥٤-١٦٥٥) التي تتّسم، مثلّها مَثَلُ النماذج الفرنسية، بالطابع المتكلّف للعواطف. ووضع «آفرا بيهن» في (١٦٤٠-١٦٨٩)، انطلاقاً من المخطط البطولي للحب المعاكس، عملاً أكثر أصالة هو « أورونكو» ١٦٨٨: الأمير الأفريقي «أورونكو» يحب «أموندا» التي يعشقها أيضاً الملك جدُّ الشاب. ولكي يتخلّص الملك من حفيده، باعه لتجّار العبيد الإنكليز وبعد أن نُفي إلى «سورينام»، قاد الأسير عصياناً، لكنه عوقب بعد إخفاق التمرد، بالرغم من وعود الحاكم «بيام» بالعفو. فقرّر أن يقتل «أموندا»، الموافقة، والحاكم، وأن ينتحر بعد ذلك. وقتل التي أحبها لكنه أُسر وأُعدِم قبل أن يُنجز خطته. وفي إيطاليا، استخدم «أمبروزيو مارينيي» (١٥٩٤-١٦٥٠) المخطّط البطولي لتأليف «أمانة كولواندر» ١٦٤٠، وهو عملٌ ذو بنىً معقّدة، بحكم كتابة مرتبة باتّساق تعترضها دائماً آثارُ التشويق، وقد أسبغ على طبعة ١٦٥٣ تلويناً تعليميّاً. وفي ألمانيا، عرفت الروايةُ البطولية أيضاً نجاحاً كبيراً: جرّب نفسه فيها «غريميلز هوسن» في «يوسف العفيف» ١٦٠٦، أو «بروكزيوس ولمبيد» ١٦٧٢.

ومع «مدام دي لافاييت» (١٦٣٤-١٦٩٣)، في فرنسا، اتّخذ العملُ الروائي مكاناً له. وتَرْوي «أميرة كليف» ١٦٧٨، وهي تجري في عهد هنري الثاني، الحبَّ المكبوتَ، حبَّ أميرة كليف لدوق «دي نيمور». وهذه الطريقة التي تُشدّد على البعد التاريخي كي تَستحضر، في الواقع، الحقبةَ المعاصرة للكتابة، والتي تَمنح التحليلَ النفسي أهميةً عظمى، لم تَفْرض نفسها في سائر أوروبا إلا في وقتٍ متأخر. وشيئاً فشيئاً تَردم الروايةُ المسافةَ الزمنية التي تفصلها عن عصر المؤلف.

إن إدخال التاريخ في الحكاية يكشف عن إرادة الكتّاب الاستناد إلى ضمانة الواقع، وذلك لا يَخلُو من الطُعنْ على تأكيد الاستقلال الروائي، ويكشف النقاب عن أزمة في الرواية. والرسائل الوهمية للمنفيّ «جيوفاني باولومارانا» (١٦٤٢-١٦٩٢)، المقيم في باريس منذ ١٦٨٣، والتي طبعها بالإيطالية وبالفرنسية في وقت واحد «جاسوس السيّد الأكبر» (١٦٨٤-١٦٨٦)، تشدّد على هذه الظاهرة التي تكشف عنها أيضاً «رسائل راهبة برتغالية» ١٦٦٩، «لغابرييل جوزيف دي لافرنيي»، كونت «غيليراغ» (١٦٢٨-١٦٨٥): لقد قُدِّمتْ حينئذ وكأنها رسائل حقيقية مُترجمة عن البرتغالية، واستُقبلت حتى مدّة حديثة، وكأنها شهادةٌ أصلية، وكأنها صرخة ألمٍ أطلقتها راهبةٌ أغواها ضابطٌ فرنسي ثم هَجَرَها.

ألف زهرة من أدب الأفكار

في امتداد أنسيّة النهضة، عَرَفَ أدبُ الأفكار، طوال القرن السابع عشر، توسّعاً كبيراً. إنه الفن الأدبي الأول الذي يفوق غيره كثيراً، وهو يكوّن مجموعاً معقّداً ومتنوّعاً يمكن تصنيفه في فئات كبرى ثلاث: أدب التحليل النفسي، النتاج التاريخي، الأدب الفلسفي والعلمي والديني، وهذه المنظورات غالباً ما تأتلف داخل الأعمال الأدبية.

أدب التحليل النفسي

كان فهم الإنسان، إدراك بواعث سلوكه، أحد المشاغل الرئيسية بين مفكّري القرن السابع عشر. وهذا النمط من التحليل النفسي الذي هو، في الغالب، استجابةٌ لأهدافٍ أخلاقيّة، يتّجه في بعض البلدان إلى أن يصبح أحد مشاغل المجتمع الراقي متخلّياً شيئاً فشيئاً عن الأشكال التي تنمّ على العلم والفصاحة كي تُصَبَّ في قوالب أكثر إغراءً.

لم تكفّ المؤلّفاتُ الأخلاقيّةُ عن الازدهار طوال القرن السابع عشر. وتَشكّل الأهواءُ الإنسانية موضوعاً دائماً للتفكير لدى مفكّري العصر، وقد وصفوه مطوّلاً واستمدّوا من هذا التحليل تعاليم شتّى. في فرنسا، أظهر ديكارت في «أهواء النفس» ١٦٤٩، التداخل الوثيق بين الجسد والروح، بينما قام الأب «سينو» (١٦٠١-١٦٧٢)، في «استعمال الأهواء» ١٦٤١، بعملٍ تربويٍّ مُبرزاً الطرق الإيجابية والسلبية التي يستطيع الإنسان بها أن يستعمل دوافعه. وكرّس النيبرلندي «جاكوب كاتز» (١٥٧٧-١٦٦٠)، وفي منظور مشابه، في كتابيْه: «الزواج، هذه تعاليم حالة الزواج» ١٦٢٥، و «البداية والوسط والنهاية للعالم الموجود في خاتم الزواج»، ليُزجي النصائح الزواجيّة. كانت تحدوه روحٌ كالفينيةٌ معتدلة فعالج البرتغاليُّ «فرنسيسكو مانويل دي ميلو» (١٦٠٨-١٦٦٦)، عَبْر منظورٍ كاثوليكي، «الخريطة المرشدة للمتزوجين» في ١٦٥١ وهو موجزٌ عملي عُرِضَتْ فيه مختلفُ الاعتبارات. وكشَفَ «باولو ساربي» (١٥٥٢-١٦٢٦) في إيطاليا، في «الأفكار الطبيّة الأخلاقية» المدوّن بين ١٥٧٨و١٥٩٧، عن الطابع الجسدي للأهواء البشرية ويعدُّ، بشكل حديث كلّ الحداثة، أن الأمراض النفسية لا تختلف، في طبيعتها، عن الإصابات الجسدية. وأظهر «توماس هوبز» (١٥٨٨-١٦٧٩) في «ليفياتان» ١٦٥١ كيف أن سلوك الإنسان يأتي من كونه مادةً، من كونه يملك جسداً: «الإنسان ذئب الإنسان» Homo Homini Lupus، لأن متطلبات الجسد،

تحت سلطة الشهوة والخوف، تقوده إلى الدفاع عن سلامته الكليّة ضدّ أشباهه من البشر. ويخلص «هوبز» أن على الإنسان، لكي يؤمِّن السيرَ الحسنَ للمجتمع، أن يتخلّى عن حريته ويَخْضع لدولةٍ مُطلقة السلطة.

«ولهذه الحرب التي يخوضها كلٌّ إنسان ضدَّ كل إنسان هذه النتيجة، وهي أن لا شيء يمكن أن يكون ظالماً. ومفاهيم الشرعي وغير الشرعي، والعدل والظلم، ليس لها مكانها هنا. فحيث لا تَوجَد سلطةٌ عامةٌ، لا يوجد قانون؛ وحيث لا يوجَد قانونٌ لا يوجد ظلمٌ. والعنفُ والحيلة هما في زمن الحرب الفضيلتان الرئيستان. والعدل والظلم ليسا ملكتين من ملكات الجسم أو الفكر... إنهما صفتان متعلّقتان بالإنسان في المجتمع، لا بالإنسان المنعزل. وأخيراً فإن لهذه الحالة نتيجةً أخيرة وهي أنه لا توجد فيها ملكيةٌ، ولا سلطة على أي شيء أيّاً كان، وليس هناك تمييزٌ بين مالي ومالكَ؛ وما يمكن الاستيلاء عليه يخصّ كلَّ إنسان، ما دام يستطيع المحافظة عليه فقط».

(توماس هوبز- ليفياثان)

استحوذ كتّاب المجتمع الراقي على التحليل النفسي والأخلاقي الذي ازدهر في فرنسا ازدهاراً استثنائيّاً. وتطوّر فيه بحثٌ شكلي، ابتكارٌ كان يتّسم به الأدبُ الإيطالي في القرن السادس عشر والذي لن ينتشر عبر أوروبا إلا ببطء.

استلهم «فرانسوا دي لاروشفوكو» (١٦١٣-١٦٨٠) مؤلّف «الأمثال السائرة» «رجل البلاط» «لغراسيان»» وبلغ بهذا الشكل الموجز الذي طبعه بطابع المفارقة، درجة الكمال. وفي هذه الأمثال أظهر كيف أن السلوك الإنساني يخضع لحبّ الذات. لأن الأمر يدور على نوعٍ من الغريزة الحيوية التي تقود الفرد إلى تأمين بقائه، وهويته في مواجهة بيئته، وبخاصة، في مواجهة المجتمع، مُرجعاً كلَّ شيءٍ إلى نفسه، مُغلِّباً مصلحته، في كل مناسبة. هذا السلوك الاجتماعي للغاية يفضي إلى تشويه الفضيلة. كلُّ فضيلةٍ فهي ذات مصلحة، وهدفها تمييز من يمارسها، أو إخفاء المشاعر الحقيقية. ومنذئذٍ لا

تتعارض الرذيلةُ والفضيلة جذريًا: فالفضيلةُ، في بعض الأحيان، رذيلةٌ متنكِّرة. وهكذا تتمّ النقلات، في نظام يلعب الرياءُ فيه دوراً محدّداً. وهكذا تُفْرَض على الإنسان المظاهرُ، أقنعة الواقع، والمصادفة المنظِّم الأكبر للمناسبات.

أظهرت «مدام دي سيفينييه» (١٦٢٦-١٦٩٦) في رسائلها (١٦٤٠-١٦٩٦) تعقّد الكائن الإنساني. وهي تَخْلط المشخَّص بالمجرّد، والكوميدي بالمأساوي، التقرير الموضوعي والغنائية. فصور الأشخاص، ورسم المناظر، والحكايات، والحوارات، كل ذلك يتخذ مكانه في بانوراما شاملة من الأشكال الأدبية التي تُبيِّن تنوّع الإنسان. وإلى ذلك تنضاف عفويةُ الكتابة الانطباعية غالباً والتي تتراجع وتهزأ من نفسها فتقع على حدود التقليد الساخر، مثل هذا الإعلان عن حدث مذهل من أحداث المجتمع الراقي: زواج الدوق دي لوزان والآنسة العظمى: «سأُعلمك بأكثر الأشياء إدهاشاً، وأكثرها إذهالاً، وأكثرها روعةً، وأكثرها إعجازاً، وأكثرها ظفراً، وأكثرها إزعاجاً، وأكثرها غرابةً، وأكثرها فرادةً، وأكثرها خَرْقاً للعادة، وأبعدها عن التصديق، وعن التوقّع، وأعظمها، وأصغرها، وأكثرها شيوعاً، وأكثرها بريقاً، وأكثرها سرّية حتى اليوم، وأكثرها تألّقاً، وأجدرها بالاشتهاء».

(«مدام دي سيفينييه»، رسائل)

أما «جان دي لابرويير» (١٦٤٥-١٦٩٦)، فقد أتقن فنَّ تصوير الشخصية. ففي «الطبائع» ١٦٨٨، التي استوحاها من عمل الكاتب اليوناني «تيوفراست»، عكَفَ المؤلِّفُ على الهجاء الاجتماعي العنيف. وهو يظهر كيف أن الأفراد محبوسون ضمن أهوائهم المهووسة التي تَسْتلبهم، سواء أكانوا ضحايا اللهو، مثل «مينالك»، أو الشراهة، مثل «كليتون»، أو المرض الموهوم مثل «ايرين». وهو يندّد بتجاوزات السلطة، وبقوة المال، ويستنكر بؤس الشعب، وفظائع الحرب، فاتحاً بذلك الطريق لفلاسفة قرن الأنوار.

تعايشتْ طوال القرن السابع عشر عدة تصوّرات للتاريخ. وبدأ يظهر خطٌّ الانكسار بين المقاربة الذاتية والوقائعية وبين طريقة تَمْنح التحليلَ المزيدَ من المكان.

واستمرّ سردُ الأخبار الذي يقوم على تفصيل الوقائع وإهمال التفسير. وبينما روتْ «مدام دي لافاييت»، في فرنسا، «تاريخ هنرييت إنجلترا» (الذي لم يطبع إلا في ١٧٢٠) الذي أدخلت فيه بعداً روائياً، تكاثرت في إنجلترا المؤلّفاتُ التي تضمُّ أحياناً مجموع تاريخ البلد مثل «تاريخ بريطانيا» ١٦٧٠ لــ«ميلتون»، وأحياناً أخرى عهدَ مَلكٍ مثل «حياة إدوار السادس وملكه» ١٦٢٠، «لجون هايوارد» (١٥٦٤-١٦٢٧). وفي «مولدافيا»، غلّب «ميرون كوستان» (١٦٣٣-١٦٩١) هو أيضاً البعد الوقائعي، في كتابه المكتوب بالبولونية «أخبار مولدافيا» ١٦٧٧، الذي يَمْنح المكانة الغالبة للاضطرابات الأهليّة والفصول الحربية، وفي جزيرة كريت، في عهد سيطرة البندقية، فرضَتْ نفسها طريقةٌ مشابهة، بخاصة مع «شكوى للوطن الأم كريت» بمناسبة الكارثة التي حلت بالجزيرة كلها (١٦٤٥-١٦٦٠) «لأثنا سيوس سكيروس» (١٥٨٠-١٦٦٤) والكتاب يحتوي على عددٍ من المعلومات حول القسم الأول من النزاع بين البندقية والامبراطورية العثمانية.

في البلدان المضطهدة ، وفي وسط أوروبا وشرقها، شكّل النتاج التاريخي وسيلةً للمطالبة بالهوية القومية وللدفاع عنها بهذا المنظور نشرَ «باهو سلاف بالبان» (١٦٢١-١٦٨٨) باللاتينية «موجزاً لتاريخ بوهيميا» ١٦٧٧، ثم بدأ بإعداد مؤلَّفٍ واسعٍ في عشرين مجلدّاً كرّسه لمملكة بوهيميا: «متفرّقات تاريخية حول مملكة بوهيميا»، ولم يكمل سوى النصف (١٦٧٩-١٦٩٣). وشارك «كومينيوس» من جهته في العمل الجماعي «للأخوة البوهيميين»: إن هذا التنديد بتعصّب آل هابسبورغ الذي نشر أولاً باللاتينية (١٦٤٧-١٦٤٨)

«تاريخ اضطهاد كنيسة بوهيميا»، تُرجم إلى التشيكية في ١٦٥٥، وعرفَ عدة طبعات وترجمات تشهد على أهميته وعلى نجاحه.

وفي منظور مشابه، تدرجُ مؤلّفاتٌ تاريخيةٌ وجغرافية للبلغاري «بيتر بوغدان باكسيك» (١٦٠١-١٦٧٤)؛ هذا الكاتب، رئيس أساقفة «صوفيا» تبيّن أنه نصيرٌ مؤمنٌ بتحرير بلغاريا السياسي، بمساندة بلدان أوروبا الكاثوليكية. وطرح الدومينيكاني، «جوراج كريزانيك» (١٦١٨-١٦٨٣) هو أيضاً مشكلة الاعتراف بالشعب الكرواتي في «السياسة أو الحديث حول الحكومة»، وهو كتابٌ كتبه من ١٦٦١إلى ١٦٧٦ في أثناء نفيه في سيبيريا، وقد أشاد بالجامعة السلافية كحلٍ، بينما انحاز «بافار فيتيزوفيه» (١٦٥٢-١٧١٣) إلى الجامعة الكرواتية. وقد اكتسى هذا الاستعمال للتاريخ طابعاً أصيلاً لدى السويدي «أولوف روديبك» (١٦٣٠-١٧٠٢) في «الاطلنطيد» ١٦٧٩، وهو عملٌ ضخمٌ عرف نجاحاً كبيراً؛ لقد مزّجَ أستاذُ الطب هذا التاريخَ والأساطير مزجاً طريفاً؛ ووصف، بأسلوب بالغ القوة مملكة «الغوتز» التي قدّمها على أنها «الاطلنطيد» التي ورثتها السويد ونشرت الحضارة في أرجاء أوروبا.

وكثيراً ما تفْرض نفسها الذاتيّةُ في المؤلّفات التي تأخذ شكل حكاية الرحلات أو المذكّرات. وروى السلوفاكي «جان سيمونيدس» (١٦٤٨-١٧٠٨) في «السجن والتحرر والهجرة» ١٦٧٦، الاضطهاد الذي كابده لكونه ظلّ أميناً لعقيدته اللوثرية: حُكِم بالأشغال الشاقة وبالنفي، وسُجن بعد محاولة الفرار، ثم افتداه تاجرٌ ألماني، وجاب أوروبا قبل أن يعود إلى بلاده. كان ملاحظاً وراوياً ممتازاً، فوصفَ المناطق التي اجتازها، واستذكر وضعَ السكان الاجتماعي، وتحدّث عن الصروح، وتوقّف طويلاً عند الحوادث التي عاشها.

في روسيا، مثّل أدبَ السيرةِ الذاتية هذا «آفاكوم بيتروفيك» (١٦٢٠-١٦٨٢). وهو مُصلحٌ مقتنع للأخلاق والتقاليد الطقسية، رافضٌ للنماذج الأجنبية. إن تعصبّه ولا سيّما سيرته الذاتية «حياة» ١٦٧٢، أورثاه النفي، ثم السجن ثم حُكم عليه بالإعدام حرقاً ١٦٨٢. استخدم «آفاكوم» اللغة الروسية المحكية وتبيّن

أنه مجادل عنيف، وفي بعض الأحيان فظٌ وهازئ. بيد أنه ليس مناضلاً متعصباً. لقد وعى ضعفه، وأولى «المنذلين والمهانين» انتباهاً استثنائيّاً بالنسبة إلى زمنه، كما نرى في هذا المشهد اللافت للنظر بهذه البساطة الموجعة:

«تقدّمت رئيسةُ الراهبات المسكينة وهي تعرج، ثم انهارت: كان المكان زَلِقاً بشدّةٍ! وذات مرة انهارت وهي تمشي، وتعثّر بها آخر لا يقلّ عنها إرهاقاً وانهار فوقها: كان كلاهما يصرخ ولم يتمكنا من النهوض. صاح الرجلُ: «عفواً أيتها الأم!» صاحت رئيسةُ الراهبات: «أيها الأب الصالح لقد سَحَقتني». ووصلتُ فأنْحتْ عليّ باللوم: هل سيمتدّ بنا زمنُ الألم، يا رئيس الكهنة؟ فقلت: حتى الموت، يابنة مرقس! فأجابت وهي تتنهّد: حسناً، يابن بطرس، لنُكمِلْ طريقنا إذن».

في الدانمارك، كتبت «ليونورا كريستينا» (١٦٢١-١٦٩٨)، ابنةُ الملك كريستيان الرابع وابنة محظيته التي تعرّضت للشبهة وسُجِنت على إثر مؤامرةٍ قادها زوجُها المستشارُ «أولفيلد»، كتبتْ «ذكريات الشقاء» (١٦٧٣-١٦٧٤) وهي مذكّرات تمتزج فيها الملاحظاتُ التاريخية والتذكّر الشخصي وقد روت فيها حياتّها في السجن، وعبّرت عن تصوّرها للعالم وطالبتْ على الخصوص بالمساواة بين المرأة والرجل. وتمزج عبارتُها بشكلٍ موفّق الواقعية بالذاتيّة، كما هي الحال في هذا التذكّر للنساء اللواتي أَحَطْنَ بها خلال أسرها:

«...هؤلاء النساء يُظْهِرن ودّهن وحسن استعدادهن بأقوال فظةٍ وكلامٍ ككلام السكرى، بينما التجديف الفظيع يشكّل حلية زَيْفهن وزينته. وسوف تدرك عندئذٍ إلى أي حدٍّ ساءتني صحبتهنّ، ولم أكن أكثر سعادة قط منّي عندما تُغلّق الأبواب بيذهن وبيني».

(ليونورا كريستين- ذكريات الشقاء)

في إنكلترا، تبنّى «صموئيل بيبيس» (١٦٣٣-١٧٠٣) بحزم منظور السيرة الذاتية في «اليوميات التي تابعها بصورةٍ منهجيّةٍ من أول كانون الثاني ١٦٦٠ إلى ٣١ آذار ١٦٦٩». وفيها عبّر بغير نظامٍ، عن أفكاره وحالاته النفسية وتجاربه مُعطياً الوقائع التاريخية الكبرى في عصره تأويلاً شخصيّاً تماماً.

في مواجهة هذه الرؤية الذاتية للتاريخ تطوّر شيئاً فشيئاً تصوّرٌ آخر أكثر موضوعية وأكثر عقلانيةً في آن واحد. وهكذا كَتَبَ ساربي «تاريخ مجمع ترانت» ١٦١٩ حيث لم يَكْتَفِ بوصف الأحداث وإنما جَهِدَ في استخلاص الأسباب وفي التعبير عن نتائجها. هذا المنظر تأكد بصورة خاصة في إنكلترا. وبينما بسط «باكون» تاريخ ملك هنري الثامن ١٦٢٢، تفكيره كاملاً حول السلطة تساءَل عددٌ كبيرٌ من المؤلفات مثل «تاريخ العصيان» ١٧٠٢ لـ«ادوارد هايد» (١٦٠٨-١٦٧٤)، عن أسباب الثورة عمّا يَفْصل النظام الجمهوري عن الملكية. وارتاد الهولندي هوفد طريقَ التحليل هذا. ففي «تاريخ هولندا» (١٦٤٢-١٦٥٤)، استكثر من المصادر وأَخَذَ بالحسبان القضايا التي في مصلحة إسبانيا وكذلك القضايا المعادية لها، متحريّاً الأخبار لدى شهود العيان أو المتحدرين منهم.

في فرنسا كان تطورُ التاريخ محسوساً أيضاً. وقد عمد الكردينال «دي ريتز» (١٦١٣-١٦٧٩) في «مذكّراته» إلى مزج الحكاية الروائية الخيالية بالتحليلات العميقة والملائمة لأحداث «الفروند» (١٦٤٨-١٦٥٢) التي كان أحد الفاعلين فيها. وشدّد «شارل دي سانديني دي سان ايفرمون» (١٦١٣-١٧٠٣) على هذا الاتجاه أيضاً: «فخواطر حول مختلف عبقريات الشعب الروماني» (المدوّنة حوالي ١٦٦٤، والمنشورة في ١٦٦٨و١٦٨٤) تشكّل أولى محاولات إعداد فلسفةٍ للتاريخ تأخذ بالحسبان المعطيات الأخلاقية والاجتماعية.

غنى الأدب الفلسفي والعلمي والديني

كان الأدب الفلسفي والعلمي مزدهراً طوال القرن السابع عشر، وكان شديدَ الارتباط بالدين فلم ينفصل عنه إلا شيئاً فشيئاً. كان أدباً عالماً فصيحاً حيناً، وأسهل تناولاً حيناً آخر، كان ثابتةً من الثوابت الأوروبية، لكنه عكس التنوّع الأيديولوجي الذي رَسَم القارةَ حينئذٍ.

أثّر «رينييه ديكارت» تأثيراً حاسماً في مجموع العالم الغربي. كانت حياته حياةَ مواطنٍ أوروبي. وُلد في «تورين» وطاف أوروبا من ١٦١٨إلى ١٦٢٨ ليتدرّب على السلاح. وزار البلاد التي اجتازها، وخالطَ أوساط البلاط، والتقى العلماء والفنّانين، وفي ١٦٢٨، استقرَّ في هولندا التي رآها مؤاتاةً من فرنسا لممارسة حرية التعبير. وفيها كتب الأساسيَّ من أعماله. لكنه قَبِلَ، في مواجهة الصعوبات التي مردّها إلى السلطات الدينية التي وجدتْ أفكاره خطرةً، قَبِلَ دعوةَ الملكة كريستين، ملكة السويد، الشغوفة بالعلم والعالمة. وفي هذا البلد مات بذات الرئة في ١١ شباط ١٦٥٠.

الديكارتية شديدة الصرامة. والصورة ذاتها التي يَستخدمها ديكارت في «مبادئ الفلسفة» ١٦٤٤ تشدّد على تماسكها، فالعلم «شبيهٌ بالشجرة». جذورها تتكوّن من الميتافيزيقا، كما أوْضَح في «التأملات الفلسفية» كلُّ المعرفة الإنسانيّة خاضعةٌ لوجود الله الذي خَلَقَ الحقائق وأعلنها للإنسان. أما الفيزياء التي تَنْظر في المبادئ التي يخضع لها الكون، فتشكّل جذعَ الشجرة. وأغصان الشجرة تتكوّن من العلوم الأخرى التي تنْبع من قواعد الفيزياء. وأما الأخلاق المعروضة عرضاً موقتاً في «مقالة الطريقة»، والتي تعمّق فيها في «أهواء النفس» ١٦٤٩ فهي تبدو وكأنها تَتْويجٌ لَنسقَه الفلسفي.

أحكَمَ ديكارت منهجاً صارماً عرضَ الجوهريَّ منه في «مقالة الطريقة». وبعد أن استخدم الشكَّ المنهجي الذي يقوم على أن نُخلي ذهننا من كل يقين، طَرَحَ وجودَ الفكر: نحن نفكّر مذ أن نَنْفي، وإذا كنا نفكّر فذلك لأننا موجودون. ويلخّص ديكارت تفكيره بعبارته الشهيرة: «أنا أفكّر؛ إذن أنا موجود»، التي تردّدُ إلى القبول بواقع الفكر: «لكني سرعان ما لاحظتُ وأنا أحاول على هذا المنوال أن أعتقد بطلان كل شيء، أنه يلزمني ضرورةً، أنا صاحب هذا الاعتقاد أن أكون شيئاً من الأشياء. ولما رأيتُ هذه الحقيقة: أنا أفكّر إذن أنا موجود هي من الرسوخ بحيث لا تزعزعها فروضُ الريبيّين،

مهما يكن فيها من شطط، حكمتُ بأنني أستطيع مطمئناً أن أتّخذها مبدأ أول للفلسفة التي كنتُ أفتّش عنها»[1].

بيد أن هذا الفكر يجب أن يعمل بشكل صحيح. ويوضح ديكارت الخطوات التي يجب اتباعها لإدراك الوقائع. وقبل كل شيء أن نصل إليها بالحدس أو بالاستنتاج، والحقيقة يَضمَنها النورُ الذي يُضيئها الله به. ومنذئذ ينبغي للفكر أن يستخدم التحليل الذي يقوم على تفكيك الوقائع المركّبة إلى سلسلةٍ من المعطيات البسيطة، ويأتي بعد ذلك التركيب ووظيفتُه أن يعيد بناء التعقيد المتماسك انطلاقاً من عناصر منعزلة. وأخيراً يأتي التحقّق الذي يرمي إلى تدارك الأخطاء والنسيان المحتمل.

تأثّر بديكارت الكثير من الفلاسفة الأوروبيين في القرن السابع عشر. واكتفوا أحياناً بنشر الديكارتية في بلدانهم، مثل الهنغاري «جانوس أباكزي كزيري» (١٦٢٥-١٦٥٩)، مؤلف الموسوعة الهنغارية ١٦٥٥، لكنهم كانوا، في أحيان أخرى، يأخذون الفكر الديكارتي، ويحملون إليه إسهامهم الأصيل. فالهولندي «باروك دي سبينوزا» (١٦٣٢-١٦٧٧) مؤلّف «مبادئ فلسفة ديكارت» ١٦٦٣، و «المبحث اللاهوتي السياسي» ١٦٧٠، وفلسفة الأخلاق ١٦٧٧، و «مبحث حول إصلاح الفهم» ١٦٧٧، يرى أن الله جملةٌ لا حدَّ لها من الصفات، وهو يحتوي في ذاته على كليّة الخليقة. وفي هذه الشروط يجب أن نحترس من أن ننسب إلى الخالق تصرّفاً بشريّاً، وبخاصة، من أن نعتقد أنه ينظّم العالمَ من أجل أهداف محدّدة. وحين يُفسِّر الإنسانُ كلَّ شيءٍ بالمشيئة الإلهية، فإنه يلجأ بالفعل إلى حلٍّ سهلٍ، حلّ الجهل. سبينوزا يفكّر إذن ينبغي تجنّب البحث

(١) هذا المقطع المأخوذ من القسم الرابع في مقالة الطريقة، من ترجمة الدكتور جميل صليبا، الذي علّق عليه فأوضح أن الكوجيتو أي «أنا أفكر إذاً أنا موجود» هو المبدأ الأول لأن التصديق به لا يحتاج إلى أي مبدأ آخر، ولأن التصديق بالمبادئ الأخرى يستلزم التصديق به.

عن علل العلل للظواهر الملاحَظَة، وإنما العثور على الحقيقة مباشرة في الله. وحَمَل الألماني «ليبنتز»، من جهته، إسهامه في تجديد الفكر الديكارتي. ففي «محاولات جديدة في الفهم الإنساني» ١٧٠٤، و «محاولات في معرفة الله» ١٧١٠، و«المونادولوجيا» ١٧١٤ المكتوبة بالفرنسية، يتفكّر في العالم وكأنه انعكاسٌ لوجود الله المنظّم الأعظم الذي تتحقّق في كنفه وحدةُ الكون.

وفي موازاة الديكارتية شهدتْ أوروبا في القرن السابع تطوّر فكرٍ يتّجه إلى تحليل الوقائع ويأبى أن يُدرك «كونَ» الأشياء. ويتخلّص العلمُ ببطءٍ من تبعيته الميتافيزيقية والدينية. ولا يقطع من أجل ذلك الروابط التي تجمعه بالفلسفة. لكنه يُقيم معها علاقات جديدة. والتفكير في القوانين التي تُدير الكونَ تقوده، من غير شك إلى التعبير عن رؤيةٍ فلسفية، لكن إثباتها على يد العالم الاختصاصي يتمّ، على نحوٍ ما، بطريقة مستقلة، على هامش هذا التصوّر للعالم. إن عَلْمنةَ العلم هذه تترافق بإرادة تعميمه. ويبذل العلماءُ الاختصاصيون وسعهم ليعرّفوا بأعمالهم الأوساطَ المثقّفة غير الاختصاصية في عصرهم. إن هجران اللاتينية لمصلحة اللغات القومية، واستخدام التعبير المحسوس، واللجوء إلى أشكالٍ أقلّ تجهّماً، والإكثار من الأمثلة، والتشبيهات والصور، كل تلك مميزاتٌ للمؤلفات العلمية في القرن السابع عشر تَشْهد على رغبة المؤلفين في ألا يَنْغلقوا في عالم البحث الضيق.

هذه المسيرة الموضوعية يسّرتْ تطوّرَ العلوم التجريبية التي تَهْدف إلى الملاحظة الموضوعية للعالم. وقد وطّد القواعدَ المنهجية للتحليل والتركيب والتحقيق، «باكون» في إنجلترا، غاليليه وتوريشيلي في إيطاليا، وكبلر في ألمانيا، وديكارت وباسكال في فرنسا، وهويجنز في هولندا. وأتاحت العلوم التجريبية ولادةَ أدبٍ علمي ازدهر ازدهاراً خاصّاً في إيطاليا، ويمكن عدّ أن غاليليه (١٥٦٤-١٦٤٢) فاتح الطريق مع «سيديروس نانتيوم» ١٦١٠، وهو عملٌ عرض فيه ملاحظاته للقمر واكتشافه الكواكب الأربعة التابعة للمشتري.

وبعد ذلك بقليل اقترح في «التاريخ والبرهنة المتعلّقان بالبقع الشمسية وتغيّراتها» ١٦١٣، تفسيراً للبقع الشمسية. وقد حَمَلَتْه إدانةُ الكنيسة له إلى إعادة النظر في ممارسته. فتخلّى عن صورة الساحر وعالم النهضة ليتّخذ مظهر رجل العلم الحديث الذي يقدّم معلوماته للجماعة العلمية مثلما يقدّمها للقارئ العادي. لا عن النتائج التي توصّل إليها فحسب وإنما عن الخطوات التي سلكها. وهذه الصرامة التي فرضها غاليليه على نفسه لم تَمْنعه من اللجوء إلى الفكاهة.

«فالمجرِّب» ١٦٢٣، و«الحوار حول نظاميْ العالم الرئيسيّين» ١٦٣٢ يُظهِران قوةً سجاليةً وساخرة من التقاليد الأرسطيّة، ويكوّنان نموذجاً حقيقيّاً للنثر الأوروبي الحديث.

وإذا كان التفكير الفلسفي والنقد السجالي قد فقدا من قوّتهما بعد إدانة «الحوار»، فقد ظل الأدبُ العلمي الإيطالي في القرن السابع عشر مُنتجاً. فمنذ آخر عملٍ لغاليليه «مقالة في العلمين الجديدين» ١٦٣٨، وحتى آخر القرن، تمّ ازدهارٌ حقيقي للأبحاث والأعمال ذات الأهمية الأساسية.

ففي إنجلترا، طَرَحَ «فرنسيس بيكون» في «المنطق الجديد» ١٦٢٠، «العودة الكبرى للعلوم» ١٦٢٣، نظرية تجريبية للمعرفة. التجربةُ وحدها قابلةٌ لكشف النقاب عن حقيقة العالم. وممارسةُ الحواس تلعبُ دوراً حاسماً في إدراك تعقيد العالم. وانطلاقاً من هذا الإدراك الأولي إنما يقوم الفكر بوظيفته، فيعيد تنظيم هذا التنوّع بأن يَشْرع في تركيب يؤلّف بين المعطيات المستخلصة من المعاينة والتحليل، في بنيةٍ:

«إن الإنسان، ترجمان الطبيعة وكاهنها، لا يمدّ معارفه إلا بمقدار ما يكتشف نظامَ الأشياء الطبيعي، إما بالملاحظة وإما بالتفكير، فهو لا يعرف ولا يستطيع شيئاً أكثر من ذلك».

(فرنسيس باكون – المنطق الجديد)

الفكر المادي الظاهر لدى «هوبز» والذي ينطلق من الملاحظة ليردّ كلّ شيءٍ إلى المادة، أنتجَ في فرنسا تيّاراً قويّاً جدّاً، هو تيّار الإلحاد. وهو تيارٌ شديد التعقيد، اخترق المرحلة كلها، وأثّر تأثيراً حاسماً في فلاسفة القرن الثامن عشر. وإذا كان جميعُ الملحدين يستندون إلى المادية، فهم بعيدون عن أن يكوّنوا مجموعةً متجانسة. إن الإلحاد ومعاداة الأكليروس، واتهام التنظيم السياسي والاجتماعي، والبحث عن اللذة، تلك هي نتائج هذا الشكل من التفكير المعترض على المؤسسات والذي يَستعمل، في الكتابة الأدبية أسلوب الهَزل. والحركة الملحدة الفرنسية متباينةٌ جدّاً، وهي تضمُّ «باحثِين» منهم الراهب بيير غاسندي (١٥٩٢–١٦٥٥) الذي طُرِح على أنه رئيس «المبدعين»، ومثل الشاعر «تيوفيل دي فيو»، أو الكاتب «سيرانو دي برجراك» أو «الاجتماعيين» أنصار المجون الأخلاقي، مثل اللاعب «داميان ميتون» (١٦١٨–١٦٩٠) الذي توجّه إليه «باسكال» في أفكاره.

هذا التعبير الملحد للمادية فرنسيٌّ بصورة أساسية. وقد نجدُ، على الأكثر، بعض تجلّياته في إيطاليا، ولاسيّما في البندقية. وفي هولندا، كانت الأكاديمية النيرلندية تمارس وظيفتها جزئياً كمركزٍ لمعارضة النظام البروتستانتي. وبين أعضائها، يبدو «هوفت» كملحدٍ ومؤمنٍ تأثّر في آنٍ واحدٍ بالأبيقورية والرواقية، وزوال اللذات الدنيوية المرهفة.

في القرن السابع عشر مثّلت اليسوعيةُ الأيديولوجيّة المهيمنة في داخل الكاثوليكية. لكنها سرعان ما اصطدمت بالجانسينية التي أعدّها اللاهوتي الهولندي «جانسينيوس» (١٥٨٥–١٦٣٨) الذي عَرَض مبادئها في «أوغستينوس» الذي صدرَ بعد موته في ١٦٤٠، وقد أثّر هذا التصورُ الديني بعض التأثير في هولندا، وإيطاليا، لكنه عرف تطوّراً واسعاً في فرنسا بخاصة.

مشكلةُ «النعمة» هي التي عارضت، في الأساس، اليسوعيين بالجانسيين. فاليسوعيون يرون أن الخلاص والهلاك يتعلّقان بعمل كلّ واحدٍ، ويحاول الجانسينيون أن يضعوا تصوّراً وسطاً بين اليسوعيين والكالفينيين:

فهم يرون أن الله لا يُنْعم بنعمته إلا على الذين يعلم أنهم يستحقّونها. ولا شك أن الحرية الإنسانية يمكن أن تمارسَ، وأن الإنسان يملك الإمكانية النظرية في معارضة المشيئة الإلهيّة. لكن حرية الاختيار هذه محدودةٌ جدّاً في الواقع. ومن يُؤْتى النعمةَ يشعر بفرحٍ عميق جداً. بحيث تتعذّر عليه مقاومته. أما الذي تسكنه قوى الشر فلا يمكنه الخلاصُ لأنه لا يملك هذا الدافع إلى الخير الذي توفّره النعمةُ الإلهية.

الأدب الفرنسي في القسم الثاني من القرن السابع عشر حافلٌ بدويّ هذا النزاع بين اليسوعيين والجانسيين، وكان «بليز باسكال» (١٦٢٣-١٦٦٢)، وهو فكرٌ شامل أدبي وعلمي في آنٍ واحد، قريباً من دير «بور رويال» مركز إشعاع الجانسينية. وقد دافع بقوة عن المواقع الجانسينية في مؤلَّفٍ سجالي: «رسائل إلى ريفيّ». في هذه الرسائل الثماني عشرة الصورية التي تعالج مسألة النعمة وتنتقد تراخي الممارسة الدينية لدى اليسوعيين، لم يشأ باسكال أن ينساق وراء التنديد العلمي والثقيل. إنه يُحسن مزاولة الإقناع. وهويستخدم العبارة المليئة بالحيوية ويلجأ إلى سلاح السخرية الرهيب. وهو يملك فنّ إبراز تهافت أفكار خصومه، ماضياً بمنطقها حتى النهاية، ومظهراً نتائجها القصوى، كما هي الحال في هذا الاستحضار للتسامح في مشاكل الضمير:

«ولو حضر إليهم من كان عازماً على إرجاع جميع أملاكه التي حصّلها بغير الحق، فلا تَخْشوا أن يصرّفوه عن ذلك، بل إنهم سيمدحون ويثبّتون مثل هذا العزمَ المقدّس؛ لكن ليأتِ آخر يريد الحصول على المغفرة دون أن يعيد شيئاً، فإن ذلك سيكون صعباً جدّاً. إن لم يقدّموا الوسائل التي سيكونون الضامنين لها».

(بليز باسكال. رسائل إلى ريفي)

في «الأفكار» عبّر باسكال عن الإيمان المسيحي المرتبط بتأويلٍ جانسينيٍّ أصيل، وبشكل مجزأ، مُشبَعٍ بالغنائية، أسهم في تألقه كون العمل غير تام.

كاتبٌ فرنسيٌ آخر طبعَه هذا التأثير بعمق، هو «راسين». كان طالباً في «مدارس بور رويال الصغرى»، فشيَّد كما سنرى فيما بعد، مسرحاً عملُ القدر فيه يدين كثيراً للتصور الجانسيني للنعمة.

والفكرة التي ترى أن وحدة الكون هي انعكاسٌ ونتيجةٌ لوحدة الله، طبعتْ بعمقٍ الفكرَ الأوروبي في القرن السابع عشر، ولاسيّما الفلسفة الألمانية، وفي هذا المنظور اجتهدَ الفلاسفةُ في إدراك انسجام الكون وأقاموا توازياتٍ دائمةٍ بين الطبيعة والمذهب الديني. فكما أكّد بخاصّة «جوهانز كبلر» (١٥٧١- ١٦٣٠) في «انسجام الكون» ١٦١٩، أن العالم الإنساني الصغير صورةٌ عن العالم الإنساني الكبير الذي تكوِّنه الخليقةُ. فمن المناسب إذاً، لكي يكون المرءُ فاضلاً، أن يندمج في الانسجام الإلهي. وبذلك فقط، يستطيع الإنسان أن يكافح الفوضى، رمز الشر، وأن يعيد خلق النظام السماوي على هذه الأرض. وقد استأنف «جوهان أدريا» (١٥٨٧- ١٦٥٤)، و «جالوب بوهمي» (١٥٧٥- ١٦٢٤) هذا التصوّرَ، بينما انطلق الشعراءُ من استحضار الطبيعة المرئيّة ليُدلوا بشهادتهم حول العالم الإلهي غير المنظور.

وفي موازاة هذه الروحانية البروتستانتية، وضَع «فيليب سبينير» (١٦٣٥- ١٧٠٥) مذهب «التقوية» الذي نادى بالذوبان الفردي في الله. وأحْدثَ هذا التصوّرُ للإيمان تأثيراً كبيراً في المبدعين الألمان، وأيضاً في مبدعي هولندا، مثل «لويكين» مؤلف «يسوع والنفس» ١٦٧٨. وعبّر الإسباني «ميغيل دي مولينوس» (١٦٢٨- ١٦٩٦) داخل الديانة الكاثوليكية، ولاسيّما في «المرشد الروحي» ١٦٧٦، عن المبادئ الكبرى للتَّقْوِيّة التي ترى أن الفضائل العليا هي طُمأنينة النفس وذوبانها في الله. وسيكون تلميذاً له على الخصوص الفرنسيُّ «فينيلون» الذي دافع في ١٦٩٧، عن هذا المذهب في «تفسير حكم القديسين حول الحياة الداخلية» ١٦٩٧، وقد كلّفه ذلك فقدان الحظوة الملكية.

هذا التفكير حول وحدة العالم طَبَع فكر الكثيرين من الفلاسفة الأوروبيين. وهكذا نشَر «رومان ديمتري كانتيمير» (١٦٧٣- ١٧٢٣) «حديث الحكيم مع العالم أو خصام الجسد والنفس» ١٦٩٨، وهو كتابٌ يُعلن عنوانه بوضوح عن الشاغل الذي يشغله.

ويتّخذ الأدبُ الديني أحياناً أشكالاً دنيوية، ويُنتج أدباً خطابيّاً دينيّاً مزدهراً. ففي فرنسا، ألْقى «جاك بينين بوسويه» (١٦٢٧- ١٧٠٤)، وكان قريباً من السلطة الملكية، عدداً من المواعظ «كرامة الفقراء السامية» ١٦٥٩؛ «في الموت» ١٦٦٢؛ و «تأبين هنرييت انجلترا» ١٦٧٠؛ و «تأبين ميشيل لي تيلييه» ١٦٨٦؛ و«تأبين كونديه» ١٦٨٧؛ وفيها أظهر أباطيل الخيرات المادية في مواجهة الموت والله، وذلك في غنائية عارمةٍ ممتزجة بالواقعية.

«ياالليلة المفجعة! ياالليلة الرهيبة التي دوّى فيها

فجأةً، مثل قصف الرعد، هذا النبأ المدهش: السيدة

تموت، السيدة ماتت!».

(بوسويه)

في البرتغال، مثّل «أنطونيو فييرا» (١٦٠٨- ١٦٩٧) هذا الفنَّ الخطابي الديني. لقد ظهر لدى هذا الأب اليسوعي المبشِّر والدبلوماسي والرجل السياسي، أن الكاتب ورجل العمل لا يمكن الفصل بينهما. ولقد وضع بلاغته في خدمة حَمَلاته على شراسة محاكم التفتيش أو على الرقّ الذي فرضَه المستعمرون على أهالي البرازيل الأصليين. وكان «فييرا» يُنظّم مواعظه، بحسب التقاليد، حول استشهادٍ من الكتاب المقدس تبعاً لموضوعات وقضايا تبشيره. وكان يرى أن النصَّ المقدس يَملك سرّاً وعلى الواعظ أن يجتهد لحلّ رموزه. وتحت مظهر الاستنتاج الصارم أشدّ صرامة، كان خطابهُ يسلك بالفعل دروباً كيفيةً، متعدّدةً هي دروب التفنّن البارع المحمّل بالشعر. ولكي يقنع كان يلجأ إلى جميع وسائل الضغط والإغراء. مثّل هذا النص

المختار من «موعظة دموع القديس بطرس» (١٦٧٩- ١٦٩٩)، حيث يَمزّج بحذقٍ بين التحليلات والاهتمامات الذاتية: «فمن أجل ذلك تَعْمد الطبيعى والعدالة والعقل والنعمةُ إلى استدرار دموعنا، بصورة تكتنفها الأسرار. الطبيعةُ لتشفينا، والعدالة لتعذّلنا، والعقل كي نتوب، والنعمة كي ننتصر. إن دَنَسَ الخطيئة يُرى في العيون، ولذلك فإن الطبيعة تستدرُّ دموعنا كي تغسل ما فيها من شوائب، كالماء. والعينان تنمّان عن الخطأ، ولذلك فإن العدالة تستدرّ دموعنا، لكي تتمّ التوبةُ في موضع الذنب ذاته. فمن نظرةٍ يمكن أن تولّد إهانةٌ. وحينئذٍ يَستدرُّ العقلُ دموعنا كي يسيل الندم وتتبجس التوبةُ. وعَبْر العينين، يَنْفذ أعداؤنا حتى نفوسنا، وحينئذ تستدرّ النعمةُ الدموعَ إلى العينين كي تكون الثغرةُ التي دخل منها المنتصرون، هي الثغرة التي يهربون منها وهم يَجْرون».

(مواعظ. أنطونيو فييرا)

وفي هنغاريا، كان الذي مثّل البلاغة الدينية يسوعيّاً هو الكردينال «بيتر بازماني» (١٥٧٠- ١٦٣٧). لقد تأثر بعمق بإقامته في روما، وكان مروّجاً شهيراً لمعاداة الإصلاح البروتستانتي فترك مجموعة ضخمة من المواعظ ١٦٣٦. لكنه عبَّر عن كل القوة الخطابية للغةٍ مندَهشة بنفحة الاقتناع ولاسيّما في نصوصه السجاليّة الموجّهة ضد المبشّرين البروتستانت: «الردّ ١٦٠٣؛ «خمس رسائل»، ١٦٠٩.

وعرف الفنُّ الخطابي الديني تطوّراً كبيراً في اليونان. فقد كتبَ «الياس ميغنياتس» (١٦٦٩- ١٧١٤) الذي تأثّر كثيراً «ببوسويه»، «مواعظ» (نُشرت في ١٧١٦)، وفيها أضافَ، إلى التعليم الأخلاقي التقليدي، الأماني الوطنية في أن يرى بلده متحرّراً. وفي «كريت»، كشف الأدبُ الديني عن العلاقات المعقّدة القائمة بين المسيحية الأرثوذكسية، والكاثوليكية والبروتستانتية. وقدّم «كيريلّوس لوكاريس» (١٥٧٢- ١٦٣٨)، وأصله من

«كاندي»، شهادةً مميّزة. فعندما عُيِّن بطريركاً للإسكندرية في ١٦٠٢، قاوم بشدةٍ الكاثوليك وتقرّب من البروتستانت. وفي مؤلّفه الرئيسي: «شهادة الإيمان المسيحي» ١٦٣٣، طرّح عدةً مشكلات لاهوتية وتاريخية وسياسية. لقد عبّر عن مذهبٍ استأنف فيه بعض معطيات الكالفينية، مع بقائه وفيّاً لإيمانه الأرثوذكسي، وهو وحده القادر، برأيه، على إنقاذ الهويّة الهيلينيّة.

وبينما امتدّ في مجموع أوروبا أدبٌ ديني عقائدي وتوقيٌّ ما يزال متأثراً بروح العصر الوسيط فقد أخذت تبرز أيضاً إرادة التعميم. وذلك يُرى في المجموعات البلغارية المغفلة المنقولة بالرواية المكتوبة والتي تُعَدُّ موسوعاتٍ حقيقيةً. وهي تحتوي على مواعظ، وعلى حياة القديسين، وعلى تأويلٍ للأناجيل، وعلى حكايات تهذيبية، وعلى أساطير وحكايات تاريخية طويلة، وأعمال موضوعة ترتسم فيها أحياناً مخطّطات للتحليل النفسي. وفي هذه المجموعات إنما يُوجد «الفيزيزلوجي» وهو عملٌ شهير لاهوتي ورمزي يقدّم تأويلاً للمسيحية مُستوحى من المصادر القديمة والشرقية. ونشّر الألباني «بجيتر بودي» (وُلد في ١٥٦٦) «مرآة الاعتراف» ١٦٢١، وهي ذات قيمة شعرية كبيرة. وهذا الأدب يَشْهد، بالرغم من محتواه الديني التهذيبي، على اتجاهاتٍ جديدة، ويُسْهم في إيقاظ العاطفة القومية وكذلك في تطوير اللغة والذوق الأدبي.

ثلاث كتاباتٍ متباينة

بينما تّعارضَ بشدّةٍ المسرحُ الخارج على القواعد والمسرح المقيّد بها، عرف الشعر مصائر شتّى. فقد مرّ بأزمةٍ خطيرة في فرنسا، وكان في ملءِ توسّعه في معظم البلدان، واكتسى أكثر الأشكال تنوّعاً. و أخيراً فإن للأدب المجزّأ خصوصيةً فرنسية بلا منازع ولم يُزاوَل خارج فرنسا إلا بصورةٍ هامشية.

المسرح: من الخروج على القواعد المسرحية إلى التقيّد بها

لا يشكّل مسرحُ القرن السابع عشر مجموعة متجانسة، فالأمر على خلاف ذلك. كان المسرح هو التعبير السائد في بعض البلدان مثل إسبانيا، وفرنسا، بل وإنجلترا وهولندا، وأصابه شيءٌ من الركود في إيطاليا التي افتتحت الطريق في القرن السابق وظلّتْ تمارس تأثيراً عظيماً في أوروبا، بينما كان ما يزال يبدأ بالتجدّد والخروجِ من تقاليد العصر الوسيط في بلدان أوروبا الوسطى والشرقية. ومرٌّ به خطُّ الانكسار الذي يفْصل الطموح إلى الخروج على القواعد المسرحية عن البحث عن الامتثال لتلك القواعد.

المسرح الأوروبي، في القرن السابع عشر مطبوع بطابع الخروج على القواعد. وكثيرون، في الواقع، كتّاب المسرح في ذلك العصر الذين طالبوا بحرية الإبداع، وأبَوْا أن يقبلوا بتضييق قواعد التأليف الدقيقة، واجتهدوا في التوفيق بين فنّهم والواقع آنذاك.

هذا التصوّر ألْهم أجيالاً متألّقةً تتالتْ في إسبانيا طوال هذا القرن. و«لوبي دي فيغا» (١٥٦٢- ١٦٣٥) هو الذي صاغ في «الفن الجديد لصنع الكوميديا» تلك الطريقة المرنة والمنفتحة للكوميديا الإسبانية الجديدة. كانت المسرحية تُبْنى حول عملٍ شديد التعقيد، وتتألف من ثلاثة فصول، متنوّعة البحور، جامعة بين المأساوي والكوميدي، وذلك نغمٌ يمارسه المهرّجُ المسرحي على الخصوص، وهو خادمٌ حاذقٌ واسع الحيلة. والموضوعات التي تعالجها متعدّدة، ترجع إلى التقاليد الدينية والملحمية والفولكلورية. لكن إحدى الثوابت تَظْهر مع ذلك، وهي معنى الشرف الشعبي. ألّف «لوبي دي فيغا» نحو ألف وخمسمائة عمل، ووضع هــذه القواعد موضعَ التطبيق بخاصة في «بيريبانيز وحاكم أوكانا» ١٦١٤، وفيها يقرّر الفلاح أن يقتل حاكمَ «أوكانا» ليمنعه من إغواء زوجته، أو في «فونتي أوبيخونا» ١٦١٨

حيث نشهد تمرّد القرية على ابتزاز السيد الإقطاعي، وفي أعقاب هذا التمرد يَستْخلص قاضي «استبان» هذه العظة الأخلاقية البليغة:

«جاء «فونتي أوبيخونا»، يا سيدتي، ليؤكد لك
بكل تواضعٍ، حبّه وإخلاصه. إن طغيان الحاكم
الذي لا يُحتَمل، وشراسته المُفرطة التي كانت
تُلحق بنا كلَّ يوم ألفَ إهانة، كانت سببَ
هذا الشقاء المشؤوم. كان خالياً من أية شفقة
وكان يستولي على أملاكنا ويغتصب نساءنا وبناتنا».

(لوب دي فيغا. فونتي أوبيخونا)

و«دون بيدروكالديرون دي لاباركا» (١٦٠٠- ١٦٨١) الذي حوّل النظام الدرامي، مع اتكائه على سابقه، وذلك بتبسيط العمل وبالتشديد على البعد الفلسفي. وكان لهذين الكاتبين المسرحيين منافسون كثيرون، نذكر منهم «غيلين دي كاسترو» (١٥٦٩- ١٦٣١)، مؤلّف «شباب السيد، ١٦١٨» ، الذي كان نموذجاً احتذاه «كورنيي»؛ و «أنطونيو ميرادي مسكوا» (١٥٧٤- ١٦٤٤)، سَلَف غوته الذي استأنف في «فاوست» موضوع «عبد الشيطان» الذي كتبه في ١٦١٢؛ و «رويزدي آلاركون» (١٥٨١- ١٦٣٩) مبتكر المسرح الأخلاقي الذي استأنفه فيما بعد «كورنيي» و «موليير»، والإيطالي «كارلو غولدوني»؛ و«تيرسو دي مولينا» (١٥٨١- ١٦٤٨) الذي ابتكر في «مُغو اشبيلية» ١٦٢٤ شخصية دون جوان التي أصبحتْ أسطورةً أدبية. وفي تبعيّة «كالديرون»، ثمة مؤلّفان قلّدهما كتابُ المسرح الأوروبيون المتأخرون: «روجاس زوريلا» (١٦٠٧- ١٦٤٨)، الماهر في الهزل الواقعي، و«أوغستان موريتا» (١٩١٨- ١٦٦٩) الذي يتميز بأناقة أسلوبه في مجال الفكر وفي الفروق النفسية الدقيقة وفي الحركات النفسية.

في فرنسا، كان المسرح الفرنسي حتى ١٦٤٠ مُتَّسماً بالخروج على القواعد، وامتدّ ذلك طوال القرن السابع عشر، في عروض البلاط. ويمثّل هذا الاتجاه بصورةٍ خاصة «ألكسندر هاردي» (١٥٧٠- ١٦٣٢).

هذا التيار الخارج على القواعد يتأكّد في بعض البلدان وبينما امتدّت، خلال القسم الأول من القرن السابع عشر، الطريقةُ الإليزابيثية ولا سيما مع «توماس ميدليتون» (١٥٨٠- ١٦٢٧) أو «بن جونسون»، فَرَض نفسه في ألمانيا المسرح الباروكي. وأحد معلّميه «أندرياس غريف» (١٦١٦- ١٦٦٤) لقد أخرج على المسرح، في مسرحيات قاتمة، استشهاد الملكة «كاترين الجيورجية» ١٦٤٧، وعذاب الملك «شارل ستوارت» ١٦٤٩، وحياة بطل متشكّك «بابينيانوس» ١٦٥٩، كما أخرج أيضاً كوميديا مليئة بالتفنّن، وشخصيات مطبوعة بالطابع العجائبي «بيترسكنتز» ١٦٦٣، أو الجندي المدّعي «هوريبيليكر بريفاكس» ١٦٦٣. وبينما يَستلهم «فوندل» الكتاب المقدس – وهو مصدر للمسرحيات الدرامية العاطفية العنيفة- يتجلّى التأثير الإسباني في هولندا. وفي المسرحية الجادة والهزلية «غريان» ١٦١٢، استلهم «بريديرو» الرواية الإسبانيّة التي يجعلها لاذعة بالفواصل الواقعية المتجذّرة في سياق بلاده الاجتماعي. وفي «البرابانتي الإسباني جيروليمو» ١٦١٨، يقتبس «لازاريّو دي تورميس» ويُدخل فيه بعداً نيرلندياً: فهذه المسرحية التي تُرينا على المسرح نبيلاً فقيراً من «آنفير»، يتكلّف حركاته، وفتى منحدراً من الأوساط الشعبية في امستردام، تستمدّ آثاراً هزليةً قوية من التباين بين الشخصيات، وهذا التباين تجسيدٌ للفرق بين المشاغل الواقعية لعامة الشعب في الشمال وبين غرور المهاجرين الوافدين من جنوب هولندا. هذا الاستلهام الإسباني نَعثر عليه في بولونيا في «كوميديا لوبيز العجوز» ١٦٧٤، لستانيسواف لوبوميرسكي (١٦٤٢- ١٧٠٢) وشخصياتُها صارخةُ الألوان.

إلى جانب هذا المسرح الذي لا يخضع للقواعد، أخذ المسرح المتقيّد بهذه القواعد يفرض نفسه شيئاً فشيئاً في فرنسا، بتأثير المسرح الإيطالي

للقرن السادس عشر. ويرى أنصارهُ أن من الملائم تطبيق عدد من قواعد العمل، من أجل إعداد أعمال مسرحية ذات قيمة. ينبغي للمسرحية أن تكون موحّدة حول حبكةٍ مركزية لا تغيب عن النظر وهذه هي وحدة العمل المسرحي. وينبغي أن تشغل مدةً زمنية قريبة من مدة التمثيل: وهذه هي وحدة الزمن، التي تحصر الأحداث في حدود أربع وعشرين ساعة. وينبغي أن تَشْغل مكاناً هو الغرفة الوحيدة التي تتطابق مع حيّز خشبة المسرح: وهذه هي وحدة المكان. ولكي يُبرز هذا المسرحُ المتقيّد بالقواعد نغمته الخاصة، - رفض المزج بين الفنون الأدبية.

اشْتَهرتْ المأساة، من جهةٍ: إنها تُرينا شخصياتٍ رفيعةٍ قدرُها مُثْقَلٌ بالنتائج التي تؤثر في مصير الشعوب، وهي تجري على نحو متوتّرٍ وتنتهي نهاية تعسة بالنسبة إلى الأبطال الإيجابيين. ومن جهة أخرى تتوطّد الكوميديا: وهي تُمثّل ناساً من شروط متوسطة أو ضئيلة، وقد تناولتهم في حياتهم اليومية، وبعد نمو العمل الخالي من التوتر تنتهي الكوميديا بحلٍّ سعيد بالنسبة إلى الشخصيات القريبة من القلب.

بعد جيلٍ انتقاليٍّ تميّز فيه «جان ميريه» (١٦٠٤- ١٦٨٦) و «جان روترو» (١٦٠٩- ١٦٥٠)، هَيْمنتْ على المسرح الفرنسي المتقيّد بالقواعد ثلاثةُ أسماء كبيرة: كوريني، الذي تخلّص شيئاً فشيئاً من مخالفة القواعد، و«جان باتيست بوكلان» الذي دُعي «موليير» (١٦٢٢- ١٦٧٣) والذي يقع مسرحُه في ملتقى عدة مؤثرات والذي لا يقاوم دائماً إغراء طريقة مخالفة القواعد. و«راسين» أخيراً النموذج الذي لا نزاع في مراعاته للقواعد.

يبدأ الدرب المسرحي الذي سار فيه «بيير كورنيي» (١٦٠٦- ١٦٨٤) مع كوميديا «ميليت» ١٦٢٩، وينتهي في ١٦٧٤ مع مأساة «سورينا»، ويخترق العصرَ كله. ويتّسم عملهُ الدرامي المتنوّع والمتباين، مع ذلك، بعددٍ من الثوابت. كان نصيراً للقواعد لكنه لم يكن عبداً لها، وكان يُمنح نفسه إمكان «ترويضها بمهارة مع مسرحنا» (رسالة «التابعة» ١٦٣٤). إنه يَهْدف

إلى الإمتاع، كما يقصد إلى التثقيف وهو يصوِّر الطبائعَ بطريقةٍ ينجذب فيها المشاهدون إلى المحاسن ويَنْفرون من المساوئ.

البطولةُ تطبع بطابعها مسرحَ «كوربني». وعظمةُ الإنسان تكمن في حرصه على مجده، أي على شرفه، على أن يتوافق مع الصورة التي يملكها عن ذاته. وهذا التصرّف الفردي يُدخل أيضاً قِيَماً جماعية يَضمَنها التاريخ والمجتمع. ففي «السيد» ١٦٣٧، كان شرفُ «رودريغو» الذي يكمن في الثأر لأبيه، شرفاً شخصيّاً وشرف طبقته في آن واحد.

ومن المؤكد أن الاختيار ليس سهلاً دائماً. وهو يتمّ في أعقاب مشكلةٍ ضميرية – المُعضلات الكورنيلية– ففي هوراس ١٦٤٠، مثلاً، كان القتالُ الجاري بين آل هوراس الثلاثة المدافعين عن الرومان وبين آل «كرياس» الثلاثة الممثلين للمدينة المخاصمة «آلب»، والذي سيَفْصل فيمن ستكون له السيادة، كان يقسم المتنازعين بين وطنيتهم وبين الروابط العائلية التي تَجْمع بينهم. لكن البطولة تفترض السيطرةَ على الاندفاعات، وبما أنَّ الشخصيات تختار طريق الشرف فإنها تتحمل تَبِعةَ وضعها وتنبذ الاستلاب وتَطْرح نفسها كشخصيات حرّة في عالم يَخْلو من القَدر المحتوم.

وهكذا، ففي «سينا» ١٦٤١، يضع الامبراطور «أوغست» حدّاً لتردّده بين العفو وعقاب المتآمرين، هاتفاً:

«أنا سيد نفسي مثلما أنا سيّد العالم؛
أنا كذلك، وأريد أن أكون كذلك».

(بيير كورنيي. سينا)

وإذا كان «كورنيي» متأثراً بالايديولوجيّة اليسوعية، فإن «جان راسين» قد خضع للتأثير «الجانسيني». ومسرحه مطبوعٌ في آنٍ واحد بالهوى والصرامة. وتُدخِلُ المواجهةُ بين العواطف، وهي مُحرِّك مسرحياته، بعداً أخلاقيّاً، إذ تُنبِّه المشاهدَ على النتائج السلبية لهذه الدوافع. والتطبيق الدقيق للقواعد يُناسب تجلّي القَدر. فوحدة النُّبْرة تُبرز الجوهر المأساوي. ووحدة

الزمن تَخْلُق التركيز. ووحدة العمل تضع الحوادث في لحظة التأزم المتميِّزة، ووحدة المكان تَحْبس الشخصيات في تعايش لا يُحتَمل مع الآخرين وفي انطواء على أنفسهم مُسْتَلِبٍ لهم.

القدر هو مركز مسرح راسين، وليس الإنسان سيِّد وجوده. لقد خُتِّمَ عليه القدرُ الذي عُيِّن له، وعليه أن يخضع له وهذا الاستلاب قويٌّ لا يُطاق ولا سيما أن الشخصيات مَقَرٌّ لتناقضاتٍ لا سبيل إلى التغلّب عليها. إنها منقّسمة بين الدوافعِ الفردية التي تستند إلى قِيَم الشهوة وبين الممنوعات الاجتماعية التي تَستند إلى قِيَم العقل. ففي مسرحية «فيدر»، نرى فيدر مدفوعة بالشهوة نحو «هيبوليت»، بينما يحثُّها العقلُ على التخلّي عن هواها؛ إنها تُعبِّر بصفاء ذهني عن هذا الانقسام الداخلي عندما تُصرّح لموضوع حبها الممنوع: «أنا أحبُّ! ولا تظنّ أنني أوافق نفسي، وأُبرِّئها أمام عينيَّ، في اللحظة التي أحبّك فيها؛ ولا أن يكون رضاي الجبان عن نفسي قد غذّى سمَّ هذا الحب المجنون الذي يشوِّش عقلي؛ أنا غَرَضٌ عاثر الحظ للنقمة السماوية، وأنا أبغض نفسي أكثر ممّا تكرهني».

(راسين – فيدر)

إن حركة هذه التناقضات تتّخذ بعداً مأساويّاً على وجه الخصوص عندما تعارض الحبُّ بالسلطة. السلطة حينئذ تَضع نفسها في خدمة الهوى. في «بريتا نيكوس» ١٦٦٩، عيّنتْ «أغريبين» ابنها «نيرون» وارثاً للامبراطورية، وفضّلته على «بريتانيكوس»، الوارث الشرعي. وبالمقابل، انحازت إلى «بريتانيكوس» في حبّه «لجوني» التي كان نيرون شغوفاً بها أيضاً. وسيستخدم «نيرون» سلطته ليُخمد مقاومةَ المقاومين: اختطف «جوني» وسمَّم لخصمه وأوقف أمه. لكن «جوني» حرمتْ الطاغيةَ من انتصاره عندما لجأت إلى عذارى المعبد.

في إنجلترا، أصبح تأثير المسرح الفرنسي المتقيِّد بالقواعد هو الغالب، بعد الحرب الأهلية وعودة البلاط الملكي من المنفى. وفي «مقالة حول الشعر

المسرحي» «لجون درايدن» (١٦٣١- ١٧٠٠) قال ببعض الممارسات الدرامية الممتثلة للقواعد ورفض بعضها الآخر. وقد اتّجه استعمال القافية وتطبيق الوحدات إلى فرْض نفسيهما في المأساة، مثل «كاتون» ١٧١٣ «لجوزيف آديسون» (١٦٧٢- ١٧١٩) أما الكوميديا فقد آثرت تحليل الأخلاق بدلاً من دراسة الطبائع. ويحتلّ فيها الحبُّ مكاناً أساسيّاً. وهي تدور أحياناً على استحضار تصرّفاتٍ ساذجة، كما هي الحال في «المرأة الريفية» ١٦٧٥، «الوليم ديكرلي» (١٦٤١- ١٧١٥). لكنّ الكتّاب المسرحيين إنما يصورون، في معظم الأحيان، طرائق سلوك ناسٍ يسيرون وفقاً للدُّرْجة السائدة، ويسخرون منهم. وهكذا كتب «ويكرلي» «الرجل النبيل»، ١٦٧٦، وجورج إيتيريج» «الرجل الموافق للدُّرجة السائدة» ١٦٧٦، بينما عَمَد «وليم كونغريف» (١٦٧٠- ١٧٢٩)، في «مسيرة العالم»، إلى تصوير الزواج الموافق للدرجة السائدة.

في هولندا اتّكأ تيارٌ كامل من الكتابة المسرحية على العصور القديمة. تطوّر تصوّرٌ مسرحي استأنف نظرية التطهير الأرسطي، بتأثير كتاب «دانييل هينسيوس» (١٥٨٠- ١٦٥٥) وعنوانه «في تكوين المسرحية» ١٦١١. وفي مقدمة «جفتا»، قال «فوندل» بوجوب الكتابة المسرحية المؤسّسة على تطبيق نظريات أرسطو والمستندة إلى أعمال «سينيك». وفي موازاة ذلك، قدّم المؤلفون اللاتين للكتاب المسرحيين الهولنديين نماذجاً يَحْتذونها، مع تكييفها في سياق بلدهم. وهكذا كتَبَ «بيتر كورنيليز هوفت» (١٥٨١- ١٦٤٧) انطلاقاً من «كوميديا القِدْر» لـ «بلوت»، كوميديا «المجنون الحقيقي هو قِدْر بلوت» ١٦١٧، وفيها يُحَمّل البخلُ ميزّات خاصة بهولندا في بداية القرن السابع عشر. وعلى عكس ذلك ألّف «ميشيل دي سواين» (١٦٥٤- ١٧٠٧)، في هولندا الجنوبية، «الجزمة المتوّجة» انطلاقاً من حادثة شعبية تتعلّق بحياة «شارل كنت».

وفي «كريت»، قامَ المسرحُ الخاضع للقواعد بتأثير المسرح الإيطالي. واستأنفت الكوميديا تصميم أعمال النهضة الإيطالية وموضوعاتها، مع التوفيق بينها وبين الواقع «الكريتي» في سنوات ١٦٠٠- ١٦٦٩، مثل «كاستوربوس» بين (١٥٩٥- ١٦٠٠) لـ «جورج كورتاتزيس»، (١٥٤٥- ١٦١٠)، أو «فورتوناتوس» لـ «ماركوس أنطونيو فوسكولوس» (مات ١٦٦٢). وبَدَتْ المأساة قريبةً أيضاً من النماذج الإيطالية: «الملك رودولينوس» ١٦٤٧، لـ جوانيس اندرياس ترولوس» (١٥٩٠- ١٦٤٨)، وهو مستوحىً من «الملك توريسموند» لـ «تاس»، ويصوّر على المسرح ملك مصدر موزّعاً بين الحب والصداقة والوفاء وبين الخيانة. وفي موازاة المسرح المتقيّد بالقواعد الموجّه إلى الجمهور الأعظم، أخذ المسرحُ المدرسي الذي طوّره اليسوعيون، يَفْرض نفسه في عدد كبير من البلدان الأوروبية. لقد استأنف النماذجَ اليونانية واللاتينية، وكوّن غالباً، في بلدان أوروبا الشرقية، التجلّي المسرحي الوحيد، في انتظار ولادة الاستلهام القومي.

التفجّر الشعري

تميّز الشعرُ الأوروبي بالتنوّع، شأنُه شأن المسرح. وبالرغم من بعض ثوابت الكتابة المستندة إلى تيارات العصر الكبيرة التي تتكوّن من الأدب الباروكي وأدب التصنّع والأدب الهزلي، مثّل الشعر مجموعةً غير متجانسة. كان في أزمةٍ، في بعض البلدان، وبَلَغَ ملءَ توسّعه في إنجلترا وألمانيا وفي هولندا، حيث تفرّع إلى عدة فروع فنية – الشعر الميتافيزيقي، والغنائي، والملحمّي، والهجائي، والتعليمي- كانت تُزاول على نحو يكبر أو يصغر، بحسب البلدان.

تساءَل الشعرُ الميتافيزيقي، بطريقةٍ غنائية، عن مكانة الإنسان وعن دوره في العالم. وظهر جمال العالم، لدى الشعراء الألمان، وكأنه انعكاسٌ

لجمال خالقه. وولّد هذا التصوّر ازدهار الشعر الروحي الذي يَستلهم الكاثوليكية أو البروتستانتية، ويمثّلهما «انجيلوس سيليسيوس» (١٦٢٤-١٦٧٧)، و «بول جيرهارد» (١٦٠٧- ١٦٧٦). وأحد الموضوعات المفضّلة قدّمته «أوديسة» الإنسان على بحر الحياة الماكر والمباغت، الحياة التي ينيرها الكائن الإلهي الذي هو وحده القابل لأن يقدِّم له التوجّه الآمنَ. وفي هذا النزاع الذي يَنفجر، على هذا النحو، بين المصادفة التي تُدير العالم والديمومة التي يَضمنها الله، مجموعةٌ من المتناقضات التي يتعارض فيها الموتُ وهو ميدان ما لا يُمَسّ وما هو جوهري، والحياةُ مملكة ما هو متقلّب ونسبي. هذه الدوافع المتناقضة، دوافع الزهد والشهوة تقود تارةً إلى حركات عميقة للنفس تصبُّ في الخوف من الفراغ «Horror Vacui» وتارةً أخرى إلى نشوة الحياة، وهي التعبير عن إرادة استغلال جميع لحظات الوجود استغلالاً مليئاً، وتقود في بعض الأحيان إلى موقفٍ رواقي يهدف إلى بلوغ السعادة بالسيطرة على الأهواء. وفي موازاة ذلك، إن الحاجة إلى الأمن الذي يُحدثه عدم استقرار العالم يُفسِّر تفوّق الشكل الذي يَفرض، على الخصوص، بنية «السوناتا» المُغلقة. جميع هذه المعطيات، الظاهرة والمسيطر عليها في الكتابة المتصنّعة، تتأكّد لدى «غريفيوس». لقد طبعتْه بعمق حربُ الثلاثين عاماً، فترك أعمالاً تجلّى فيها اليأس من الحياة. لقد صوّر، بأسلوب شعري وواقعي في آنٍ واحد، عالماً قاتماً مطبوعاً بالألم ولا يُنيره نورُ الخلاص.

»البهاء المُزهر سرعان ما يُداس! لكن، لا أحد
يريد أن يَفتح عينيه على الأبدي».

(أندرياس غريفيوس. باطل، باطل)

إن مصطلح ميتافيزيقي المستعمل لتُميّز كتابةَ الشعراء الإنجليز في القسم الأول من القرن السابع عشر، له دلالةٌ أخرى؛ وهو يحتوي في الأصل على معنى التصغير. وقد طبّقه «دريدان» في بادئ الأمر على «جون دون»، الذي «يتباهى بالميتافيزيقا»، فيعرضَ، بطريقة مدّعية تصوّرات معقّدة بدلاً

من أن يُثير الانفعال والهوى. وبالفعل، إن الجانب العقلي والبعد الانفعالي يمتزجان امتزاجاً حميمياً لدى هذا الشاعر. وسواء أنَظَمَ «دون» شعره الغرامي: «أغانٍ وسونيتات» ١٦١١، أو شعره الديني «سوناتا مقدّسة» بين ١٦٠٧و ١٦١٤، فقد كان يكتب بطريقة بليغة: كان يلجأ إلى الحجج المُحكمة، والوصف الأخّاذ للأفكار من أجل إبراز قوة العواصف. وهكذا فإن قوة الانفعالات لدى العاشقين اللذين يفترقان تُنتج حدةً كبيرة في الملاحظة التي تزيد من شدة الانفعال إذا أوّل التفكيرُ هذه الملاحظة.

هذا الشعر المَشْهدي يتبنّى المخطّطات اللفظية والتألّقات الذهنية الاليزابيتية لمقاصده الخاصة: جَذْب انتباه القارئ بالتصوير القوي لكل سلّم الانفعالات الإنسانية. وفي حين سلك العديد من الشعراء هذه الطريق مثل «هنري كنغ» (١٥٩٢- ١٦٦٩) و «توماس كارو» (١٥٩٥- ١٦٤٠) أو «ريشار لراشاو» (١٦١٢- ١٦٤٩) آثر «بن جونسون» أسلوباً أكثر بساطة بكثير، ورأى أن الشاعر ينبغي أن يراعي اللياقة والاتزان والاعتدال. وشكّل حوله «قبيلة بن»، ومنها بخاصّة «روبيرهيريك» (١٥٩١- ١٦٧٤).

وتردّد بعضُ الشعراء بين هذين التأثيرين، فراوحوا بين التكلّف والبساطة، ونوّعوا أحياناً داخل القصيدة الواحدة بين آثارهما. وتلك حالة «جون ملتون» (١٦٠٨- ١٦٧٤) على الخصوص. وهو يظهر في «قصائده» ١٦٤٥، وجهه المزدوج: فهو تابع «دون» جانبه المشتط «الهوى»، لكنه يعرف كيف يبلغ البساطة الغنائية «أغنية في صبيحةٍ من أيار». هذا التآلف موجودٌ في عمله الأكبر «الفردوس المفقود» ١٦٦٧، و «الفردوس المستعاد» ١٦٧١.

في عددٍ من البلدان الأوروبية، اكتسى الشعر غالباً مظهراً دينياً على نحوٍ خاص. وفي هولندا الجنوبية، نشر «جوستوس دي هاردويجن» (١٥٨٢-١٦٣٦) «أناشيد إلهية» في (١٦٢٠) وفيها تمتزج بحماسة الشعر في العصر الوسيط حساسيةٌ باروكية تماماً في الحركة واللون. وجرى ما يشبه ذلك في المقاطعات المتّحدة، إذ ألف الكاهنُ الكاثوليكي «جوانزستالبارت فان

دير ويلي» (١٥٧٩- ١٦٣٠) أناشيد شجيّة قريبة من النشيد الشعبي في العصر الوسيط «أيام العيد في السنة الذهبية» (١٦٣٤- ١٦٣٥). وهذا الإعداد لمجموعات الأناشيد الدينية التي تُمارس في أوروبا كافةً، يتطوّر تطوّراً كبيراً في بوهيميا وسلوفاكيا. وبين هذه المجموعات من الأناشيد برزت «قيثارة القديسين، أناشيد روحية، قديمة وحديثة» ١٦٣٦، للوثري «جيري ترانوفسكي» (١٥٩٢- ١٦٣٧)، و«أناشيد كاثوليكية لاتينية وسلوفاكية» ١٦٥٥، لليسوعي «بينيديكت سزولوسي» (١٦٠٩- ١٦٥٦)، أو المجموعة التي نشرها «كومينيوس» في ١٦٥٩ في أمستردام. أما التشيكي «بيدريش بريدل» (١٦١٩- ١٦٨٠)، وهو أيضاً مؤلف مجموعة من الأناشيد فقد ترك قصيدةً ميتافيزيقيّة طويلة: «ما الله؟ ما الإنسان؟» ١٦٥٨، وفيها يعبّر عن قلق النفس الإنسانية، المذنبة، التافهة، الحقيرة أمام عظمة الله الجليلة:

«لستُ سوى سريرٍ خربٍ يعجّ بالدود.
الأفاعي تزحف في صدري، المأوى الذي يروق للأرواح
الشريرة أن تستقرّ فيه.
أنا مشعلُ الجحيم،
الشمعة التي تحترق إلى الأبد،
فريسةً وغذاءً وعلفاً
لنارٍ تتجدّد بلا نهاية».

(بريديل. ما الله؟ ما الإنسان؟)

وفي بابٍ آخر، صمّم الهنغاري «ألبير سزنسي مولنار» (١٥٧٤- ١٦٣٤) المقيم في ألمانيا، اقتباساً للمزامير نُشر في ١٦٠٧ بعنوان «المزامير الهنغارية». ونصوصه المستوحاة من الفرنسيين «كليمان مارو» و «تيودور دي بيز» ذات غنىً شعري بالغ، وهي ما تزال تُرتَّل إلى أيامنا في الكنائس الهنغارية البروتستانتية وقد أثّرت تأثيراً كبيراً في الشعر الحديث.

وفي هولندا، كتب «جاكوبوس ريفيوس» (١٥٨٦- ١٦٥٨) «أناشيد وقصائد «أوفيريجسل» ١٦٣٠، بغنائية دينية عميقة، بينما عَمِل «ديرك رافايلز كامفويزن» (١٥٨٦- ١٦٢٧) «الأشعار الدينية» ١٦٢٤ التي كان القائلون بتجديد العمادة، و«الموبّخون» يثمّنون ما فيها من زهدٍ وتقشّف. كما ألّف «فوندل» «تأملات في الله والدين» ١٦٦٢، وهي نصٌ طويل من ٧٣٥٢ بيتاً من الشعر يُحارب فيها المؤلّف عدةَ أشكالٍ من الوثنية ويُناهض أفكار سبينوزا.

وفي الدانمارك، سجّل «توماس كنجو» (١٦٣٤- ١٧٠٣) في «مزاميره»، وبأسلوبٍ فخمٍ، معنىً متعمّقاً للجلالة وللمقدّس، وفّق بينه وبين الحرص على نفسيّة الشعب وعلى إرادة التكيّف مع الحياة اليومية في عصره.

وتحتلّ الغنائيةُ الدينيةُ اليسوعيةُ مكاناً هامّاً في الشعر الأوروبي، في القرن السابع عشر. ويُعَدّ «ماتشيي كاجمييج ساربييفسكي» (١٥٩٥- ١٦٤٠) ممثّلاً رفيعاً لهذه الغنائية في بولونيا. كان أستاذاً لفنّ الشعر في أكاديمية بولويسك، ومؤلف «كتاب الأشعار الغنائية» ١٦٢٥، فلُقِّب لذلك «هوراس المسيحي»، في أوروبا. ويَقْرن هذا العملُ الغنائية الوثنية بتأثير الكتاب المقدس، ويمزج بين الفكر الأفلاطوني الحديث وبين معنى الوحدة والحنين إلى الفردوس المفقود، ويُؤوّل الطبيعة على أنها هيروغليفيةٌ إلهية. وقد عرف نحو ستين طبعة في مختلف بلدان أوروبا. وكان نفوذ «ساربييفسكي» كبيراً في إنجلترا حيث ترجمتْ كتاباته بعنوان «قصائد كاجمييج» الغنائية، وكوّنت مصدراً لا يَنْضب لإلهام الشعراء الميتافيزيقيين.

الشعر الغنائي مطبوع بالتصنّع على نحوٍ عميق. إلا أن ثمة عدداً من الشعراء يَنْدرجون خلافاً للشعراء الذين ذُكروا آنفاً، على هامش هذا التيّار المُهيمن. وبعضُهم ظل يَسْتَند إلى دروس «كوكبة الثريا» الفرنسية (البيلياد) التي أثّرت تأثيراً كبيراً في الشعر الأوروبي في القرن السابع عشر. وتلك حال شاعر هولندا الجنوبية «دي هاردويجن»: «الأشعار الدنيوية، قصائد إلى روزموند» ١٦١٣، وهي تكوّن مجموعةً من القصائد الوجدانية المهداة إلى

الحبيبة. وفي هولندا الشمالية، عَرَف شعرُ الحب تطوّراً كبيراً. فضلاً عن «أوفت» الذي تأثّر بالتصنّع، وألّف «بريديرو» قصائد غنائية ١٦٢٢، وفيها عبّر، من منظور مسيحي، عن أفراح الحب ومتاعبه.

وفي بولونيا، أخَذَ التيارُ الرعوي الذي يمثّله بخاصّةٍ «شيمون جيموروفيتش» (١٦٠٨- ١٦٢٩)، يفرض نفسه. ويتألف عمله «فتيات من روتينيا» الذي لم يُطبع إلا في ١٦٥٤، من قصائد وجدانية تناول فيها موضوعات تقليدية: النار والرماد والأزهار والحمائم. واللون المحلّي «لوتينيا» -أوكرانيا الحالية- غشّتْه نوعاً ما الإشارات الأسطوريّة. والاستعارات غير المعهودة تولّد صُوراً بهيجة حيناً، وكئيبة حيناً آخر ومأتمية في بعض الأحيان.

هذه الكتابة الرعوية نعثر عليها في «بوهيميا»، و«فاكلاف جان روزا» (١٦٢٠- ١٦٨٩) هو مؤلف «حوار رعوي حول ولادة السيد» ١٦٧٢، وهي قصيدةٌ طويلة ذات طابع مثالي، وفضلاً عن ذلك، تركَ قصيدةً رمزية، «مقالة ليبيرون، الفارس الحزين، أو في الحب» ١٦٥١.

وفي فرنسا أكّدت الغنائيّةُ نفسها خلال الثلث الأول من القرن السابع عشر. ومثّل هذه الكتابة، على وجهٍ أخصّ، وعلى هامش التصنّع، شاعران. تناول «فرانسوا دي ماليرب» (١٥٥٥- ١٦٢٨) موضوعات الموت والحب وهروب الزمن والطبيعة، مسجلاً بكآبة، وبصدد موت بنت أحد أصدقائه:

«وردة عاشت ما تعيشه الورود

فسحة الصباح».

(ماليرب. تعزيةٌ للسيد دي بيربيه)

وكتابته التي تتسم بالباروكيّة المعتدلة تَجْعل منه مؤلّفاً انتقالياً يُهيّئ لسيادة القواعد وللاعتدال الكلاسيكيين. ويضع «المتحلّل» «تيوفيل دي فيو» (١٥٩٠- ١٦٢٦) الإحساس بالطبيعة في مركز «أعماله الشعرية» (١٦٢١- ١٦٢٤). إنه حسّاس لما هو متموّج. وهو يعرف كيف يقدّر التغيرات الطفيفة

التي تظهر في مشهدٍ ما فتجعله مثيراً للانفعال لأن كلّ لحظةٍ هي لحظةٌ فريدة، لا تنسى. كان منفتحاً لجميع الانطباعات، متحفّز الحواس، شديد الفهم لاستغلال هذه الحياة المبذولة له.

استمرت تقاليدُ العصور الوسطى في الشعر الملحمي، في جزءٍ من أوروبا، وهي معمّرةٌ راسخة في الشمال والشرق والجنوب الشرقي من أوروبا، حيث أسهمت غالباً في تأكيد الهويّة القومية في البلدان التي هي في طريق البناء أو هي مهدَّدة. وفي هذا المنظور تقع «أوسمان» (عثمان) (طُبعت في ١٨٢٦) للكرواتي «إيفان غودوليك» (١٥٨٩- ١٦٣٨)، وهي لوحةٌ باروكيّةٌ تعظّم الكفاح ضد قوى الشر للسلطان عثمان الثاني التي يسندها الشيطان. وفي هذا النّسق من الأفكار، مجّد الهنغاري «ميكلوس زرينيي» (١٦٢٠- ١٦٤٦) في «حصار سزيزت» (١٦٤٥- ١٦٤٦) تضحية جدّه الذي تفادى، وهو يدافع عن حصن «سنريغيتفار» الذي حاصرته جيوش السلطان سليمان ١٥٦٦، تفادى الاستيلاء على فيينا وسيطرة الامبراطورية العثمانية على الغرب.

استلهم «زرينيي» «أورشليم المخلّصة» لـــ «تاس»، وبدا في هذا العمل وطنيّاً مقتنعاً وشاعراً متشبّعاً بالأنسيّة وبقوّة. وفي منظورٍ مشابه، يندرج الفنُّ الملحمي الكرواتي والصربي الذي دُعي «بورغارستيكا»، في حركة مقاومة الأتراك ويمجّد الشعور الوطني. وتشكّل «حربُ خونشيم» ١٦٧٠ «فاتسواف بوتوتسكي» تمجيداً للنصر الذي أحرزه البولوني «خودكيفيتش» في ١٦٢١ على الأتراك. والمؤلف يمزج بوصفه لأحداث المعركة الاستطرادات الغنائية والاهتمامات السياسية الراهنة آنذاك. و«ترتيلة بولونيّة» ١٦٩٥، لـــ«فيسبيزيان كوخوفسكي» (١٦٣٣- ١٧٠٠) مجموعةٌ من التأملات الدينية والوطنية التي تتغنّى بانتصار الجيوش البولونية على الترك. والاقتناع بأن بولونيا قد خصّها الله بمهمة خاصة دفَع «كوخوفسكي» إلى اتّخاذ لهجة مزدرية ومتعصّبة إزاء العدو التركي. وفي بابٍ آخر، نشر المنفيُّ «جاكوب جاكوبس» (١٥٩١-

١٦٤٥) باللاتينية (دموع الشعب السلوفاكي وآهاته وأمانيه» ١٦٤٢، وهي قصيدة ملحمية رثائية تعظّم الماضي السلوفاكي. وفي «كريت»، كتب «فيسنزوكورناروس» (مات في ١٦٧٧)، «ايروتوكريتوس» (بين ١٦٤٥ و ١٦٦٠) من عشرة آلاف بيت منظمة في خمسة أقسام، وهي تروي النزاع بين الحب والبطولة الذي يمزّق «ايروتوكريتوس» المشغوف «باريتوسا». وتجري الأحداثُ في أثينا القديمة، لكنها متأثرة بتقاليد الفروسية في العصور الوسطى. ولا يَنْبعث من هذا العمل الحنينُ إلى عالم مُؤَمثَل، وإنما الطموح إلى هيلينيّة جديدة تُستَحْضَر بالتآلف الغريب بين الأساطير القديمة والطموحات الشعبية لذلك العصر.

أما ملحمةُ السويدي «جيورج ستيرهيلم» (١٥٩٨- ١٦٧٢) «هرقل» ١٦٥٨، فهي من كتابة مختلفة كليّاً. إن هرقل الذي يتردّد بين المتعة والزهد، يلتقي السيدة «الفرح»، تَصحَبها بناتُها الثلاث: اللذة والمجون والغرور. وكان مستعداً لاتّباع النصائح التي أسْدَتْها إليه لولا أن أنقذته من الانحراف في نهاية الأمر الربّةُ الفضيلةُ، التي عارضت الرؤيةَ الأبيقورية بالتصوّر الرواقي. هذه القصيدة الرمزية الطويلة، المكتوبة بلغةٍ مسرفة القِدَم، لكن بعَروضٍ كلاسيكي، تملك هذه الأصالة الكبيرة وهي أن مصدر إلهامها علمانيٌّ حصراً.

وفي الدانمارك، استلهم «انديرزاريبو» (١٥٨٧- ١٦٣٧) الكتابَ المقدّس في قصيدته «الأيام الستة» المكتوبة بين ١٦٣٠ و ١٦٣٧. واستوحى «الأسبوع» ١٥٧٨ لـ «فرانسيه دي بارا» فوضَعَ قائمةَ جردٍ للكون خلال خَلْقه آخذاً بالحسبان شروط حياة الدانمارك. وميّزةُ «اريبو» الكبرى تكمن في محاولته تَبَنّي النثر للشعر الدانماركي الذي فضّله على قواعد النُظُم العروضية. وفيما عدا عمل «ملتون» لا يبدو الشعر الملحمي إلا كمخلّفات اصطناعية منقطعة عن الواقع التاريخي والواقع الاجتماعي.

سَعَى الشعرُ الميتافيزيقي والغنائي أو الملحمي إلى أن يَهزّ القارئ. وفي موازاة هذا الطموح، تطوّرت إرادة الإقناع، وهي أكثر عقلانية، وتَستند إلى

النزعة التعليمية المطبوعة على نحو ما بالشواغل الأخلاقية. وقد وجدت هذه الطريقة ميدانها المفضّل في فرنسا حيث جعل سلطانُ العقل المتعاظم البوحَ الفرديَّ شيئاً فشيئاً موضعاً للشبهة.

وفي آخر القرن، وضعَ «نيكولا بوالو» (١٦٣٦- ١٧١١) الذي بدا وكأنه منظّر الكلاسيكية، عملاً شعريّاً يستجيب لهذا الداعي. فهو، في قصائده الهجائية، «أهاجيّ» (١٦٦٦ - ١٧١٦)؛ و«المِقْرأ»، (١٦٧٤ - ١٦٨٣)؛ و«الرسائل» (١٦٧٠- ١٦٩٨)؛ وفي قصائده التعليمية، «فنّ الشعر» ١٦٧٤، نَبَذَ ما عدّه مبالغات الخيال وقدّم التقنيّة على الإلهام.

واستطاع «جان دي لافونتين» (١٦٢١- ١٦٩٥)، من جهته، استخدام الفن التعليمي في حكاياته على ألسنة الحيوانات. نُشرت هذه الحكاياتُ من ١٦٦٨ إلى ١٦٩٦ فبدت وكأنها -كما يلاحظ المؤلِّفُ في «الحطاب وعطارد» ١٦٦٨- «كوميديا واسعة فيها مئة فصل متنوعة». وسواء أحرّك لافونتين الإنسان مباشرةً على مسرح الأحداث أم استخدم بصورة غير مباشرة الحيوان والنباتَ بل والأشياء، فإنه يمثّل الكوميديا الإنسانية الواسعة. وكلّ حكاية من حكاياته مبنية مثل المسرحية. إنها تتّخذ مكانها في ديكورٍ مُستَحْضَرٍ بسرعة، ولكن بدقةٍ عظيمة. وتجري أحداثها في تلاحقٍ زمني محدَّد بوضوح. وهي تضع على المسرح شخصياتٍ توصف في طرافة أفعالها، لكنها تُستَحْضَر أيضاً في أكثر خواطرها حميمية. وتنتهي الحكاية بتأكيد العظة الأخلاقية المكثّفة غالباً في تعليمٍ موجز.

> «وسواءٌ أصبحتَ قويّاً أو بائساً، فإن أحكام البلاط
> ستجعلك أبيض أو أسود».

(لافونتين. الحيوانات المرضى بالطاعون)

وتأتي الغنائيةُ على الدوام لتُنعش برودة الحكاية، سواء عبّر لافونتين عن كآبته أمام هروب الزمن أو عظَم الصداقة. وهو يؤكّد أيضاً فلسفةً معقّدة تجمع بين الأبيقورية والرواقية؛ الاستفادةُ من الحياة دون إفراط، أخْذُ الآخرين

بالحسبان، دون التزامٍ مُستلب، قبول ما لا بدَّ من قبوله دون استسلام، تلك هي الأمثولةُ الأساسيةُ في هذه الحكايات، وهو يعبِّر عنها غالباً مع الحنين إلى نمط حياةٍ مأسوفٍ عليه ومرجوٍّ في آنٍ واحد:

«أيتّها الوحدة التي أجدُ فيها عذوبةً خفيّةً
أيتها الأماكن التي أحببتُها دائماً، ألا يمكنني أبداً
أن أتذوّق الظلَّ والنداوةَ، بعيداً عن العالم وعن الضوضاء».

(لافونتين. حلم ساكن الموغول)

نظر لافونتين نظرةً صاحيةً، وقاسيةً في الغالب، إلى المجتمع في زمنه. فكشفَ النقاب عن نقائض عصره، وفكّك، بخاصةٍ، العلاقات التي تقوم بين المُضْطَهدين والأقوياء. أظهر كيف أن الحكّام يسيئون استخدام وظائفهم وهو بهذا التنديد، يأتي بوجهة نظر حديثة. ويُبرز بوضوح الفسادَ الملازم للسلطة. فهي ليست فاسدةً ضالّةً تَسْعى إلى الدفاع عن المصالح الفردية فحسب، ولكن المُضْطَهدين أيضاً يقبلون، دون كبير مقاومة، أن يبذلوا من أنفسهم في سبيل الآخرين: الحمار في «الحيوانات المرضى بالطاعون»، بعد أن اعترف بذنبٍ طفيف، كان ضحيّة الفداء، في موقع ومكان المسؤولين الحقيقيين. وهكذا فإن لافونتين يُعرّي هذه الجدليّة الجهنّمية التي تَجْمع بين الجلاّد والمعذَّب، بين السيد والعبد.

ليس الشعرُ الهجائي والتعليمي حكراً على فرنسا وحدها. إنه ماثلٌ في الشعر الهنغاري، وهو يُزاول بشدّة في هولندا الشماليّة حيث استفاد «قسطنطين هويجنز» (١٥٩٦- ١٦٨٧) من هذا المعين الشعري: ففي «باتافا تمب فورهوت لاهاي»، ١٦٢١، يهجو الذين تعوّدوا «فورهوت»، وهو ممرٌّ مشهورٌ في «لاهاي» ويسخر منهم؛ وفي «الحماقة المكلفة» هاجَمَ ساخراً مبالغةَ البِدْعة، «Mode».

وفي إسبانيا، هاجمَ «كيفيدو» أولاً في «ساعة الجميع» ١٦٣٦، وبكتابةٍ ملحميةٍ وهجائيةٍ معاً، سلسلةً كاملةً من الشخصيات الطريفة - الأطباء

واللصوص وجامعي الأشياء المسروقة والنبلاء المزيفين أو المغنّجات –ثم هاجم عظماء هذا العالم، وهو يَعْرض نظريات بالغة الجرأة في الغالب.

وامتاز «بوتوتسكي» في بولونيا، بوصفه أخلاق الطبقة النبيلة الوسطى «السارماتية»: «كتابات في الأخلاق» (١٦٨٨- ١٦٩٦)، بحيويةٍ وبشيءٍ من أسلوب الجزء الأول من عمل «كيفيدو».

الشعر التعليمي الشديد الانتشار في مجموع أوروبا، زاوله في روسيا «سيمون دي بولوك» (١٦٢٩- ١٦٨٠). إن هذا المربّي لأولاد القيصر «ألكسي» وطّن في موسكو الأبيات المقطعيّة، التي تمّ استيرادها أولاً من بولونيا إلى أوكرانيا وإلى بيلوروسيا. فهذا الطراز من النظم الذي يقوم على عددٍ من المقاطع الثابتة، وعلى وجود التصريع، وعلى طبيعة القوافي المتحرّكة بالضرورة، يترافق مع استعمال السلافونية، اللغة الفصيحة. إن هذه الكتابة التي يستعملها «بولوك» في أشعاره التعليمية وفي مدحه موزّعةً على ديوانيْن «الحديقة المبرقشة» ١٦٧٧، و «ريفمولوجيون» ١٦٧٩.

ازدهر في البلدان الاسكندنافية شعرٌ ذو نزعةٍ علمية. وتميّز فيه على الخصوص النرويجي «بيترداس» (١٦٤٧- ١٧٠٧). وفي قصيدته الواسعة «بوت نوردلندا» ١٧٠٠، قدّم بصورةٍ رشيقة الجغرافيا، والمناخ، والحيوان والسكان في شمال النرويج.

الانتشار الكبير للكتابة المجزّأة في فرنسا

عرفت الكتابةُ المجزّأة في فرنسا انتشاراً كبيراً، خلال القرن السابع عشر. وهذه التقنية الحديثة كل الحداثة، والتي تقوم على تتالي سلسلةٍ من الملاحظات أو الخواطر دون نظامٍ ودون روابط ظاهرة، تنطوي على فوائد ثلاث. إن قُرّاءً من المجتمع الراقي من القليلي المثابرة على مجهود القراءة أو القليلي الميل إليه، يُمكنهم بسهولةٍ، أن يستأنفوا قراءتهم، بعد أن يكونوا قد توقّفوا

عنها، دون أن يلزمهم تذكّرٌ ما سبق بشكل دقيق. وعلى العكس، فالذين يَسْعون إلى مقاربةٍ للعمل أكثر إثراءً يمكنهم أن يعيدوا بناء تسلسل الأفكار فيتعاونون بذلك مع المؤلّف. وأخيراً، إن الكاتب حين يتفادى البناء الصارم، وحين يدير ظهره للبرهنة القياسية، يفادى أن يُصمَم بالحذلقة وادعاء العلم، وهي تُهمةٌ لا تُغتفر لدى قرّاء المجتمع الراقي ولدى «الرجل النبيل» في ذلك العصر.

شكّل أدبُ الترسّل أولَ شكلٍ للكتابة المجزّأة فمجموعات رسائل المركيزة «دي سيفينييه» تحتوي على نحو ألف وأربعمائة نصٍّ تَفْصل بينها تواريخ تحريرها وتنوّع المرسّل إليهم، ولكنْ تَجْمع بينها شخصيةُ كاتبتها الوحيدة ومشاغلها. وفي هذه الشروط يستطيع القارئ أن يقرأ كلاً من هذه الرسائل على أنها كلٌّ مستقلٌ أو أن يبحث عن علاقاتٍ وثيقة على نحو ما.

«نحن نعترف بعيوبنا لنُصلّح بصدقنا الخطأ الذي تحدثُه لنا في أذهان الآخرين»؛ «هناك أبطالٌ في الشر وأبطالٌ في الخير»؛ «لسنا نحتقر أصحاب الرذائل لكنا نحتقر مَنْ لا يملكون فضيلةً»: هكذا تتوالى حِكَمُ «لاروشيفوكول» ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦. ويمكن للقارئ أن يقتصر على النظر إلى معنى كلٍّ منها على حده. ويمكنه أيضاً أن يحاول إعادة بناء منعرجات فكر المؤلف. إن ستمائة وأربعين حكمةً وتسع عشرة خاطرة حول موضوعاتٍ شتى تؤلف علمه الأدبي، وقد أعيد النظرُ فيها وزيدَ من ١٦٦٤إلى ١٦٧٨، وتتتابع دون نظامٍ موضوع. لكن هذه الملاحظات حول السلوك الإنساني تَنْقل فكرة متماسكةً. ذلك أن «لاورشيفوكول» يفكّك فيها بقسوة الحوافز الحقيقية للإنسان، مدلّلاً على أن كل عملٍ يفسَّر بفعل حب الذات، هذا الدافع الغريزي الذي يدفع الفرد إلى أن يحاكم الأُمور تبعاً لمنفعته.

وفي «الطبائع»، مارس «لابروبير» تَقَنيّةَ التجزئة بشكلٍ أكثر اعتلالاً. وفيها ألفٌ ومئة وعشرون عنصراً مرقّماً، وهي على شكل حِكَمٍ أو خواطر أو صور أشخاص، قد جُمِّعت في ستة عشر باباً محدَّدةً بعدوان، مثل: في أعمال الفكر، في النساء، في المدينة، الخ.

و«أفكار» باسكال تشكّل حالةً خاصة. ثمة ثماني مئة صحيفة إلى تسعمائة تركها المؤلف، وهي عناصر موضوع مكوّن من الملاحظات والمقاطع المحررّة التي كان مقدّراً لها ألا تظلّ على حالتها هذه. لقد كانت في الواقع بعضاً من المواد الرامية إلى تأليف «دفاع عن الدين المسيحي» وإشهارٍ له، دفاع ظلّ غير تام. كان مقدّراً لها أن تّدرج في مخطّط يتضمّن أربع حركاتٍ كبيرة: لوحة شقاء الإنسان والمجتمعات وعظمة الإنسان والمجتمعات؛ بيان جهل السعادة الحقيقية التي يشكو منها الإنسان؛ ضرورة البحث عن الله؛ البراهين على وجود الله. إن قوّة هذا الكتاب، والسحر الغريب الذي يحدثه، يأتيان من عدم إتمامه الذي كان أكثر توفيقاً وإعداداً مما لو حُرّر الكتاب تحريره النهائي:

«إن عظمة الإنسان عظيمة في كونه يعلم أنه بائسٌ.

الشجرة لا تعلم أنها بائسة.

وإذن فالمرء بائسٌ حين يعلم أنه بائسٌ،

لكن حين يعلم المرء أنه بائس فذلك أمرٌ عظيم»

(بليز باسكال. أفكار)

في سائر أوروبا، وفيما عدا أدب الترسّل المزدهر، كان الأدب المجزّأ موضعاً لعدم التقدير، إذ أُوّلَ على أنه علامة ضعف الكتّاب العاجزين عن الاضطلاع بمسؤولية الاستمرار في الإنشاء. بيد أننا يجب أن نشير مع ذلك إلى استثناء هام، هو الإسباني «غراسيان». فالحكم التي تكوّن «رجل البلاط» التي استلهمها «لاروشيفوكول» لا تخضع لتصنيفٍ عقلاني، كما تدلّ على ذلك، مثلاً عناوين النصوص ٩٥و١٠١: الدفاق؛ الواقع والمظهر؛ الإنسان المتحرّر من الوهم؛ رجل الحاشية الفيلسوف؛ جزءٌ من العالم يهزأ من الجزء الآخر، وكلٌ منهما يضحكان من جنونهما المشترك.

ازدهارٌ مبشِّرٌ بالأزمنة الجديدة

سجّل القرن السابع عشر نهايةً وانتقالاً في تطوّر الكتابة الأدبية. إنه أولاً عصر تفتّح الأدب الباروكي، لكنه أيضاً عصر إعداد الكلاسيكية الفرنسية التي تدفّقتْ بعد ذلك على مجموع القارة.

هذا التعايش بين تيارين كبيرين متضادّين يكشف بصورةٍ خاصة عن تنوّع مرحلة ترفض الأحاديّة المتحجّرة. فالتعارضات الأيديولوجية – ولا سيّما بين الكاثوليك والبروتستانت، بين الجانسيين واليسوعيين، بين أنصار السلطة المطلقة والمدافعين عن الحريّة – أفرزت تصوّرات جمالية متباعدة: تواجهت مخالفة القواعد والتقيّد بها، ممّا فسحَ المجال في آخر القرن للخصومة بين القدماء والمحدثين؛ واقترح أدبُ التصنّع والأدب الهزلي كلاهما حلاّله، واتخذت الرواية الواقعية بحزمٍ موقفاً معاكساً للرواية المثالية.

إن الازدهار والتنّوع الاستثنائيين وأدب الأفكار، كل ذلك يُفسِّر جزئيّاً بالغليان الذي ميّز تلك المرحلة. وهذا النمط من الكتابة كان امتداداً لفوران النهضة، واستمر في ازدهاره طوال القرن الثامن عشر. وتّتجلي أهمية هذه الظاهرة في القرن السابع عشر إذا علمنا أنها ترافقُ بتحرّرٍ مزدوج. لقد «تَعَلْمَنَ أدبُ الأفكار، وتحرّر شيئاً فشيئاً من وصاية الكنائس الثقيلة. كما أنه اتّجه إلى التخلّي عن الحذلقة، إلى الإفلات من التخصّص حرصاً على نَشْره الذي يجعله أكثر سحراً وأقرب تناولاً بالنسبة إلى الهُواة المتنوّرين».

سجّل القرن السابع عشر تفكيراً جماليّاً قاد إلى تعريفٍ وممارسةٍ للفنون الأدبية يبشّران بعملهما الحديث: اتضحت مختلفُ الأشكال الشعريّة؛ وبدأت الروايةُ تُفلت من محاولات التاريخ المانعة لتوطّدها؛ وقطع المسرح بحزمٍ العلاقات التي تجمعه بالدين.

وسّع القرن الثامن عشر هذه الاتجاهات التي ظلت محصورة في بعض المؤلفين وبعض البلدان؛ وإن تأكّدت بوضوح.

المســرح، الزواج والبـرجـوازيـة

"لنكنْ مُتباعدين كما لو كنا متزوّجين منذ زمن طويل"

(وليم كونغريف – مسيرة العالم)

بدءاً من القرن السابع عشر، عكَس الزواجُ، كما يتجلّى في المسرح الأوروبي، تطوُّرَ هذه المؤسسة وصعود البرجوازية. وعبّر في الكوميديا والمأساة والدراما عن مقاومة آخر المجتمعات الإقطاعية للاقتصاد القائم على حيازة المال بدلاً من ملكيّة الأرض. والتمثيل المسرحي للزواج هو أيضاً طريقةٌ للاحتفال، أمام تنامي الجمهور البرجوازي، بأخلاق وقِيَم هذه الطبقة في ملء توسّعها، وهو أخيراً الموجِّه المثالي للنقد الموجَّه إلى الأخلاق والقِيَم.

مسرحية[1] الزواج

فعلُ الزواج هو بذاته فعلٌ مسرحي. فمن الطبيعي إذاً أن تكون بعضُ أشكال المسرح مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالاحتفال به، سواء أكان المقصود حفلات التنكّر بالأقنعة، وهي حفلاتٌ مشهدية مخصصّة للارستقراطيين في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، أم الطقوس المميّزة للأعراس الفلاحيّة في هذا العصر. وهكذا ففي مسرحية «لوبي دي فيغا» «فوِنتيو

(١) مسرحية هنا مصدر صناعي بمعنى الطابع المسرحي، لا بمعنى تمثيلية.

فيجينا» ١٦١٨، تُستَغَلُّ الأناشيد والرقصات من أجل مسرحيتّها الملازمة لها، دون أن تَنْزع مع ذلك، من المؤلف حريته في نقل أفكاره عن الشرف، وهو موضوعٌ كليّ الحضور في الأدب الإسباني. فالاحتفالُ بزواج البطل والبطلة التي هي من أصلٍ فلاّحي، بَلَغ أوْجَه عندما قطعه بشراسةٍ اقتحامٌ اقطاعيٌّ أرباض المدينة الطاغية الذي حاول اغتصاب العروس. ولكي يردّ الفلاحون على هذا الاستفزاز ويُنقذوا شرفهم كان عليهم أن يُطيحوا بالطاغية وأن يجمعوا العروسين. الزواج والشرف يرتبطان هنا ارتباطاً لا سبيل إلى فكّه بمخافة الله «الطبيعيّة»، ممّا يَسْمح، على نحوٍ ما، بتَثْبيت وجود المجتمع الإقطاعي المثالي. وبالفعل، فإن تمرّد الفلاحين، وإن عارض التراتبَ الإقطاعي، ستَغْفره في نهاية الأمر، أعلى سلطة، سلطةُ الملك.

وشكسبير، مثل «لوبي دي فيغا»، يمثّل على المسرح شخصياتٍ منحدرة من جميع الطبقات الاجتماعية، من الملوك إلى المشرّدين، وإن كان يَمْلك رؤيةً ارستقراطيةً للحياة - وهو ما نعاينة في آخر مسرحياته بخاصة، المسرحيات الجادة - والهزلية «بيريكليس» ١٦٠٨ «سمبلين» (١٦٠٩-١٦١٠)، «العاصفة» ١٦١١، أو «حكاية الشتاء» ١٦٢٣، التي تتركز حبكاتها حول شخصيات نبيلة.

هذه المسرحيات تُخْتَتَم جميعاً بالقرانات الملكية التي هي نفسها رموزٌ قوية لاتّحاداتٍ مُبشِّرة بالنظام والانسجام في قلب الأسر والدول، بعد عهد من الطغيان والانقسام والألم. وهكذا، فالزواج بين «ميراندا» و «فردينان» هو المفاجأة المسرحيّة الفائقة التي تمثّل سلطةَ «بروسبيرو» وشهامته. كان شكسبير يعيش في عصر عدم الاستقرار الاجتماعي المتزايد: فبعد موته بأقل من ثلاثين عاماً، غرقتْ إنجلترا في أهوال الحرب الأهلية. فكأن المؤلّف أراد، ردّاً على التحديات التي ازدادت انطلاقاً ضدّ النظام الاجتماعي، أن يلجأ إلى إعادة تثبيت أورثوذكسية هذا النظام الذي تُعَدّ مؤسّسةُ نقطته الأساسية.

المسرح، الزواج، صراع الطبقات

تُظهر «البرجوازيّ النبيل» (١٦٧٠) لموليير إلى أي حدٍّ تزايدت الصراعات بين الطبقات خلال القرن، في أكثر البلدان الأوروبية تقدّماً، على الصعيد الاقتصادي، في حين كانت السلطةُ الملكية فيه ما تزال تبدو راسخةً. فالسيد «جوردان»، وهو الدريئةُ في هذه الكوميديا الهجائية، مُضحكٌ لأنه يريد أن يَستَخْدِم الزواج ليصعد السلّمَ الاجتماعي. والمُفْتَرض أن ابنته «لوسيل» التي توافقها السيدة «جوردان» باستمرار، على حقٍّ حين تتمنّى أن تتزوّج إنساناً من طبقتها نفسها. «فالمصاهرة مع مَنْ هو أكبر منا تعرّضنا دائماً لأسوأ العواقب» وسوف يُعاقَب السيدُ «جوردان» على أفكار العظمة تلك، وسوف ينتهي كلُّ شيء على أحسن حال لأن «لوسيل» و«كليونت» استطاعا، بفضل الحيلة، أن يتزوجا أخيراً، وهذا يؤكد ما بدا أن العقل يُمليه منذ البداية: ففي مصطلح السلوك، ولباقة التصرّف، والثقافة، تتشابه الارستقراطية والبرجوازية تشابه النهار والليل.

وهذه المسرحية لموليير ألا تَحمُلنا على وعْيٍ ضَرْبٍ من القلق الكامن الذي كان يَقْرض القرن السابع عشر؟ إن سرعة الحركة الاجتماعية أخذت تهدّد البنى التقليدية. أليست الفروقُ بين الطبقات مسألةَ الشروط الاجتماعية أكثر منه مسألة صفاتٍ فطرية؟ في الحقيقة، ما يُعوَّل عليه بخاصةٍ هو المال...

هذه التوترات الاجتماعية التي يُحَسُّ بها في كوميديا عودة الملكية الإنجليزية حيث يكون الزواج الذي يوضَع في سياق المال والجنس، قادراً في آن واحد على اكتشاف الصراعات التي تتعارض فيها الطبقات والصراعات التي تشطر الجنسين. وجماهير هذه المسرحيات- وهي ملكيةٌ قبل كل شيء- كانت تستمتع بهذه الرؤية لنظام عالمي جديد (بعد عودة شارل الثاني في ١٦٦٠) كان يبدو وقحاً، ومنحطّاً في عيون بعضهم. الزواج هنا لا يمكنه أن يمثّل مثلاً أعلى ترابطياً. إنه يُعدّ في الغالب رباطاً تعاقدياً، مرتبطاً بمشكلات

الحرية والسلطة. والمثلُ الأبرز هنا هو هذا المشهد من الفصل الرابع من «مسيرة العالم» ١٧٠٠ «وليم كونغريف». فخلال هذا المشهد أبرمت الآنسة «ميلامور» و«ميرابيل» نوعاً من عقدٍ سابقٍ للزواج، شبيهٍ بما يمكن أن نتخيّله بين نجمين من هوليود:

«ينبغي ألا نقوم بالزيارات معاً،
وألا نذهب معاً إلى العروض المسرحية؛
لنكنْ متباعديْن ورفيقيْن؛
متباعدين كما لو كنا متزوّجينْ منذ زمنٍ طويل؛
ورفيقيْن كما لو لم نكن متزوّجين على الإطلاق».

مع «بومارشيه» في «زواج فيغارو» تدور المنافسةُ بين الارستقراطي، الكونت «آلمافيفا» وخادمه «فيغارو»، وتُحَلُّ هذه المنافسةُ لمصلحة الخادم في «نهارٍ جنوبي» ينتهي بزواج فيغارو و«سوزان»، قبل الثورة الفرنسية ببضع سنوات فقط.

بدايات المأساة البرجوازية

أصبح المسرحُ في القرن الثامن عشر أحد أشكال التسلية الذي قدّرته البرجوازية أعظمَ تقدير. فليس مُدهشاً، إذاً، أن نرى أن القيم التي تُشيد بها هذه الطبقة الاجتماعية تتأكّد في مسرحيات هذه المرحلة. في ألمانيا كما في فرنسا، لدى «ليسنغ» أو «ديدرو»، تبرز بدايات المأساة البرجوازية، وهي شكلٌ سيتوسّع فيه «أبسن» بطريقة بليغة في القرن التاسع عشر.

اتّجهت الاندفاعية المأساوية في هذا الشكل المسرحي، في بداياتها، كما هي في «تاجر لندن» ١٧٣١، «لجورج ليلو»، إلى معاكسة الحالة العاطفية لها؛ وهكذا فالرغبة في الإغواء التي لا سبيل إلى إصلاحها، لدى «جورج بارنويل»، الشخصية المركزية في المسرحية، تقوده إلى الجريمة، وتحول

بينه وبين الزواج من ابنة رئيسه. إن مثل هذا الزواج في نظر البرجوازية الصاعدة، يمثّل الاتحاد التام بين الحب والثروة. الحياة الاجتماعية، والنزعة الأخلاقية مُؤَمَّنتان، والحياة الإنسانية وحدها هي الناقصة. وفي اللحظة الحاضرة، تظلّ الفضائلُ الأخلاقية التي أكّدتها هذه الطبقةُ الجديدة جدُّ مقدّسة لتكون هي نفسها سبباً للمأساة.

ومع ذلك، فهذه القيم نفسها خاضعةٌ للنقد في الكوميديا. والتمثيل الأكثر كلاسيكية لذلك هو – الأوبرا – الموشح الهجائي «لجون غاي»، «أوبرا الصعاليك» ١٧٢٨. فالبطلة «بولي بيشوم»، ابنة مخبّئ المسروقات، شُغفتْ بقاطع طريقٍ عاتٍ، «ميشيث». ومع أن المسرحية تنتهي بزواجهما، فقد كان المقصود إحداث أثرٍ مضحك بلَيٍّ الحبكة: كان «ماشيث» سيُشْنَق بسبب مَخازيه، لكن عُفِيَ عنه في الدقيقة الأخيرة. وزواجه «ببولي» وهي إحدى النساء الكثيرات اللواتي لاحقهنّ بملاطفاته ليس سوى تقليدٍ ساخر. هذا الهجاء الشديد لبرجوازية القرن الثامن عشر قدّمت «لبريخت» بعد مئتي عام الطريقة المثلى لـ«أوبرا الفصول الأربعة» ١٩٢٨، التي سينقلها إلى لندن في العصر الفكتوري، وبصورة غير مباشرة إلى الفوضى الاقتصادية، في ألمانيا، في العشرينات.

كلما اقتربنا من ميلودراما القرن السابع عشر، ازداد تحديدُ النماذج الاجتماعية، وازداد تَقَوْلب مفهومي «الصالحين» و «الشريرين». ويمثّل الزواجُ ذروة العلاقات الإنسانية المنسجمة، ويُسوِّغ الرغبة الفيزيائية، ويكوّن الأسس الضرورية لحياة المواطن الشريف الشغّيل والمزدهر. ولا شك أن هناك موضوعاتٍ أخرى، مثل الظلم الاجتماعي، تُستَغَلُّ، لكن اللبَّ يظل دراسة القيم والمبادئ البرجوازية، مقترنةً بأخلاقية اتّفاقية قلّما تُتَّهم.

في أثناء القرن التاسع عشر، برز، في المجتمع الاسكاندنافي المحافظ والمعتدل، كاتبان مسرحيّان بليغان في المسرح المعاصر: «إبسن» و «سترندبرغ».

«يا أيتها البناتُ، أعلمْنَ، على كل حال، أن الرجل،

في نهاية خمسة عشر يوماً من الزواج، يَهْجر السرير

من أجل المائدة، ثم يهجر المائدة من أجل الحانة،
فيجب عليكن إما أن تَستسلمن لذلك وإما أن
تُضنيكنَّ الدموع في ركنٍ من البيت».

(فريديريكو غارسيا لوركا – بيت برناردا آلبا)

إبسن وستردنبرغ

في «دعائم المجتمع» ١٨٧٧، و «بيت الدمية» ١٨٧٩، و «الأشباح» ١٨٨١، و «عدو الشعب» ١٨٨٢ يثير «إبسن» بعنفٍ رضا البرجوازية عن ذاتها وقد عُرضت مبادئها وكأنها الغشُّ؛ إن النزاعات بين الفرد وسياقه الاجتماعي تكشف عن ضعف وتصلّب قواعد المجتمع الأخلاقية. لا شك أن الحبكة في «بيت الدمية» التي تجري في الريف النرويجي تَدين كثيراً لآليات الميلودراما التقليدية، لكن ينبعثُ في آخر المسرحية بُعدٌ جديد من المأساة الاجتماعية المرتبطة بالحياة البرجوازية. وتبرهن شخصيةُ الأنثى «نورا هلمر» على حسٍّ فرديٍّ بالمسؤوليات التي تتعارض مباشرةً مع رؤىً أكثر تقليديةً عن دورها كأمٍّ وكزوجة.

ولكي تؤكّد هويتّها الخاصة، رأتْ نفسها مُكرهةً على تحطيم أسرتها وهجر زوجها العاجز عن معاملتها إلا كما يُعامل الطّفلُ. ومأساتّها أنها لا مكان لها في مجتمعٍ تَبْرز فيه مؤسّسةُ الزواج وكأنها غلٌّ، بل كأنها وسيلةٌ من وسائل القمع.

أما «ستردنبرغ» فإن رؤيته للزواج أكثرُ تشاؤماً وعلى تعارضٍ تام مع المواضعات البرجوازية. فهو حين يَصفُ العلاقات الإنسانية وكأنها صراع مستمرٌ بين الجنسين من أجل السلطة، يدلّل على أن الزواج هو كل شيء ما عدا أن يكون حالةً من الهناء والانسجام. ففي «الآنسة جوليا» ١٨٨٨، مثلاً، تخوض الطبقات الاجتماعية بعضها ضد بعض، والجنسان أحدهما ضد الآخر

قتالاً وُصِفَ من وجهة النظر المعادية للنساء بعمقٍ كما يشير إلى ذلك المؤلف في مقدّمته: «الآنسة جوليا طبعٌ حديث» لا لأن المرأة التي هي نصف امرأة فقط. تلك التي تكره الرجل، لم توجد في كل زمان: لكننا اكتشفناها منذ برهةٍ، فهي تسبق الرجلَ في دعواها عليه، وهي تثير الضوضاء. إن «نصف المرأة» نموذجٌ يشقُّ طريقه، ويبيع نفسه من أجل السلطة، والأوسمة والامتيازات والشهادات، كما كانت تفعل المرأة قديماً من أجل المال.

وفيما يتعلّق بتطوّر المسرح، أكان ذلك بالنسبة إلى الشكل أم إلى المضمون، يُعدّ «سترندبرغ» واحداً من أكثر المؤلفين تأثيراً في القرن العشرين، في أوروبا. والحركة التعبيرية الألمانية التي تطوّرت بين ١٩١٢ وبداية العشرينات مَدينةٌ كثيراً لأعماله مثل «الحلم» ١٩٠٢. ومن حيث إنّها حركةٌ مسرحيةٌ، كانت أحد التمرّدات الفنيّة الأولى على المجتمع البرجوازي.

التعبيرية

كانت التعبيرية متوقّدة، مأساوية معادية للتقاليد، كانت لا عقلانية، بقصدٍ في الغالب، فحرّضت على التمرّد وعلى الانقلابات الكبرى. وعلى الصعيد العملي، ظلّت الميادينُ التي يتضمّنها هذا التمّرد غامضةً. فليس مدهشاً إذاً أن تكون بعض جوانب هذه الحركة قد امتصتّها الفاشيةُ. كان الشيءُ الأساسي بالنسبة إليها، شأن الكثير من الحركات الطليعية المتأخرة، هو أن تهاجم الوضع الراهن، وأن تتحدى بصورةٍ عدائية، مواضعات الوجود البرجوازي المحترم حيث يمثّل الزواج تقاليد راسخة من النظام والاستقرار. وفي «أمل النساء القاتل» ١٩٠٧ «لأوسكار كوكوشكا»، وُصِفَتْ العلاقاتُ بين الرجال والنساء، وكأنها صراعٌ وحشيٌ من أجل السلطة. وفي «من الفجر إلى منتصف الليل» ١٩١٧ «لجيورج كيزر» عُدَّ الزواجُ قاعدة لمجتمعٍ ماديٍّ يَخْنق كلَّ أملٍ بالحرية والتفتح الشخصيين. ومثل هذه الأفكار عادتْ إلى

الشيوع في الستينات. فمع أن هذه الحركة التعبيرية كانت في بعض الأحيان داعيةً إلى سيطرة الرجال على النساء إن لم نقل فاشيّةً، إلا أنها كانت تحرريّة على الخصوص، لأنها لم تتوانَ عن معارضة التقاليد وشكل المذهب المسرحي الطبيعي الذي كان سائداً حينذاك. ومن المؤكّد أن معظم مؤلّفي هذه المسرحيات الذين هاجموا البرجوازية بضراوةٍ منحدرين هم أنفسهم منها! لكنها مهّدت الطريقَ، من حيث هي حركة تجريبية معارضة «للمؤسّسة» القائمة، لسياسةٍ مسرحية متطوّرة في ألمانيا «فايمار» من «بسكاتور» إلى «بريخت». وخلال هذه المرحلة، هاجم «فريديريكو غارسيا لوركا» بطريقةٍ مشابهة أرثوذكسية إسبانيا الكاثوليكية القمعيّة، على وجه الخصوص. وليس مدهشاً أن يختار أشكالاً طليعيةً، مثل السريالية، لينفصل عن المسرح البرجوازي المتعارف عليه، الذي ظلّ شكلُه المهيمن شكل المذهب المسرحي الطبيعي.

وفي حين، كان الهجوم في القرن التاسع عشر على الأخلاقية البرجوازية المتعارف عليها مقموعاً، أصبح هذا الهجومُ هو القاعدة فيما اتُّفِقَ على تسميته المسرح «الجادّ».

كان الزواج فيما مضى يوفّر النهاية السعيدة للكوميديا، ومنذ زمن قريب أخذ يقدّم مادةَ العنصر الكوميدي ذاتها. والواقع، أن ما نعدّه اليوم المسرح الجاد، ليس سوى انعكاس للتشاؤم العميق فيما يتعلّق بالعلاقات الإنسانية. وكم من الكتّاب المسرحيين يعيشون على الدفاع عن القِيَم والمبادئ التقليدية للبرجوازية من مثل الزواج المستقر والأسرة والملكية الخاصة والعمل؟ ومع ذلك، ومن سخرية القدر أو من جدليّة التاريخ أن المؤلّفين المعارضين يتلقّون التشجيعَ من الجماهير ومن لجان الدَّعْم المالي المنحدرة في الأغلب، من الطبقة البرجوازية ذاتها.

* * *

"فان دنّ فوندل» (١٥٨٧-١٦٧٩)

VONDEL

«لا يُحصِ أحدٌ أنه آمنٌ، دون الله».

(فوندل. الشيطان)

ليس مهمةً يسيرةً تقديمُ «فوندل» وكأنه أحد «صروح» الأدب الغربي، فهو لم يَستمر حيّاً أو لم يكد يستمر حيّاً في الذاكرة الأدبية الجماعية الأوروبية. وأعمالُه تنتسبُ إلى منطقةٍ لغوية صغيرة لم تَعرف في زمانها سوى إشعاعٍ دولي ضعيف، ما عدا ألمانيا، ولم تُتَرجَم فيما بعد إلى اللغات الأوروبية الشهيرة إلا بطريقة جزئية.

ونادراً ما كانت متألّقةً. وفوق ذلك، فإن أعماله، في أهم أجزائها، تنتمي إلى تيّارٍ أسلوبي وأيديولوجي قلّما برز تأثيره في التقاليد الأدبية: تأثير الباروكيّة الكاثوليكية الواثق من نفسه والمُفرط الحيوية. وأخيراً فإلى جانب مآسي شكسبير وراسين، المتمركزة على الأهواء البشريّة وآثارها، تبدو مآسي «فوندل» كأنها أبنية، بالغة الشعرية في الحقيقة، لكنها قبل كل شيء أبنيةٌ مدروسةٌ دراسة ناضجة من وجهة النظر الفكرية: لقد استحضر فيها مشكلات الضمير مع الصَّدْم الميتافيزيكي والديني الشديد الذي يَستلزم إخراجها على المسرح غالباً مجابهة الأحكام المسبقة المتأصّلة بعمق.

بيد أننا نجد إجماعاً مدهشاً في أوساط الاختصاصييّن في ذلك العصر: إن أعمال «فوندل» المتنوّعة تملك مستوى عالياً من النوعية ودلالة أوروبية عالية من وجهة نظر تاريخ الثقافة.

مصير كاثوليكي هولندي

وُلد «جوست فان دن فوندل» في ١٧ تشرين الثاني ١٥٨٧ في «كولونيي» من أبوين يقولان بإعادة التعميد، وقد هربا من «آنفير»، واضطرّا في ١٥٩٥ إلى ترك المدينة الرينانية. وبعد ارتحالات في ألمانيا، استقرّت الأسرة في «امستردام» حيث عملتْ في تجارة الحرير وصناعة الملابس المنسوجة التي سيَستأنفها «فوندل» فيما بعد. وتعود قصائده الأولى، وبعضُ نصوصها بالفرنسية، إلى ١٦٠٥. وفي العشرينات من ١٦٢٠، ابتعد فوندل عن وسطه من المهاجرين القائلين بإعادة التعميد من جرّاء قَمْعٍ طويل. واتّجه حينئذ نحو أنسية متسامحةٍ، ليَعتنق الكاثوليكية حوالي ١٦٤٠. وأصبح هذا العصامي الذي أحاط به أصدقاء مُثقّفون، شيئاً فشيئاً أعظم شاعر في بلاده. وعندما أعلِنَ إفلاسُ ابنه في ١٦٥٦ بعد أن استأنف التجارة، مَنحت المدينةُ «فوندل» وظيفةً براتبٍ بلا عملٍ في مصرف للتسليف. واستمّر يكتب حتى عمرٍ متقدّم وانطفأ في ٥ شباط ١٦٧٩.

امتدّ الشعور بحضور «فوندل» زمناً طويلاً في التطوّر اللاحق للحياة الفكرية النيبرلندية. لقد لعب الشاعرُ دوراً هامّاً أثناءَ المغامرة الروحيّة للقرن السابع عشر المجيد، من أجل تأكيد الوعي الثقافي في هولندا ومن أجل التحرّر الفكري والاجتماعي للكاثوليك النيبرلنديين. وأحد أغرب مظاهر تكريم «فوندل» هو التمثيل السنوي، في بداية العام، في امستردام، لمسرحيته «جيز بريخت فان امستل» التي دشّن بها في ٣ كانون الثاني مسرحَ المدينة الجديد: وهي مأساة «اميستيلية دانماركية» بعمق، مبنية على مزيج مدهش من الموضوعات المأخوذة من فرجيل ومن المسيحية ومن التاريخ القومي.

سيّد المأساة المستمدة من الكتاب المقدّس

لا بدّ في بادئ الأمر، من التأكيد على إسهام «فوندل» الفريد في الدراما الأوروبية في القرن السابع عشر، إذ إنّه مؤلف أربع وعشرين مأساة أصيلة. وهو، بلا منازع، أحد كبار مبدعي المأساة الحديثة المستمدة من الكتاب المقدس (وكان ذلك أحد أعظم طموحات حياته) وكان أول من صمّمها على نموذج المأساة اليونانية في «الإخوة» ١٦٤٠: في هذه المسرحية التي كُسِيَتْ ثوباً مُترفاً، والملوّنة والمؤثرة، والتي يدور موضوعُها على انتقام الجيعونيين» (صموئيل الثاني -٢١-١-١٤)، حين رأى داود نفسه مُكرهاً على إعدام سبعة رجالٍ من أسرته. ويركّز فوندل قبل كل شيء على الموضوع المأخوذ من «سوفوكل» حول العقاب المؤجّل، وعلى الصراع الداخلي لدى داود لتنفيذ هذه العقوبة «المنافية للطبيعة»، وعلى التعقيد المؤثر للنزاعات داخل الأسرة الواحدة.

وأسرة داوود المعذبة استخدمها «فوندل» كنظيرٍ لــ«الاتريد» اليونان، وفيما يتعلّق بنظريات أرسطو في المسرح، فقد قال بها بوضوح في مقدمة مسرحيته «جفته» ١٦٥٩. إن عدداً من روائع الأدب النيبرلندي وُلدت من هذا الطموح إلى المأساوية الحديثة المبينة وفقاً لقواعد هذا الفن ولتصوّرٍ للحياة متكيّفة مع العصر.

هذا العمل الدرامي نضجَ ببطءٍ وأخذ «فوندل» يكتب بعض المسرحيات التقويّة المبينة وفقاً لمبادئ نموذجية من الكتاب المقدس، وفي هذه المبادئ برز كمجدّدٍ موهوب للتقاليد القومية القوية لدى شعراء القرن الخامس عشر. أما نزعته ككاتبٍ مسرحي «حديث» فلم تبدأ نهائيّاً إلا بمناسبة عددٍ من ترجمات «سينيك».

وبدءاً من ١٦٤٠، عندما اكتشف المأساة اليونانية، فقد حاصرتْه موضوعاتُه، بعد أن هجر طموحه كمؤلفٍ ملحميّ واعتنق الكاثوليكية. كان

ذلك تطوّراً بطيئاً ثمرته سلسلة رائعةٌ من المسرحيات الأصيلة، لم يتردّد فيها عن معارضة الأنماط السائدة، مما أبعده عن خشبة المسرح بعد النجاحات المدوّية. ويمكن أن تُرسَمَ بسهولةٍ مختلف مراحل هذا التطوّر: لقد انطلق بمسرحياتٍ طابعها كاثوليكي حول الشهداء، ومآسٍ هي قبل كل شيء تعبيرٌ عن فكرةٍ شاملة حيث يمكن الإحساس بالتعاليم اليونانية بوضوح أكبر، ثم كتب بعد ذلك دراما ثنائية حول القتال بين الخير والشر، فتوصّل إلى المسرحيات التي مبدؤها تمثيل حدثٍ طارئ متقلّب من مثل «نوح» ١٦٦٧ وهو تركيب أصيل بين دراما الفداء المسيحية وبين المأساة اليونانية. وفوق ذلك، فالقليل من المؤلفين المأساويين الأوروبيين أوضحوا وسوّغوا تطوّرَهم ذاته في مقدّمات طويلة محكمة مثل فوندل». وقواعد الفن الشعري هذه جزءٌ من النصوص الوصفيّة الأكثر أهمية في الأدب حول المسرح في القرن السابع عشر، ولا سيما أنها تصاحب أعمالاً هي جزءٌ متمِّمٌ للمُتخيَّل الجماعي للباروكية الغربية - الأبناء الذين يتمرّدون، الآباء المذلّون والمنتصرون، تأكيد الفرد، الافتتان بالكبرياء والسقوط، العقل والهوى والإيمان.

أولاً هناك «الشيطان» المتألق ١٦٥٤، دراما الثنائية التي تَستحضر سقوط الملائكة والتي ربما حَوَتْ، في الفصل الخامس وصف الكارثة الأكثر إثارةً في الباروكية. إن الجمع بين الأبيات ذات الروعة الكهنوتية وبين الإطار الجريء- المشهد يجري في السماء- الذي أثار إذ ذاك مقاومةً، قد مَنَح هذه الدراما السياسية النموذجية عمقاً قليل الشيوع. والنزاعات الكبرى في القرن السابع عشر تتجلّى في بعدها الكوني: التمرّد على النظام الاجتماعي، الصدامات بين حكم الدولة المطلق وبين الإقطاع، المذلّة والكبرياء، خطر البلاغة المفرط الإغراء. وبعد عَرْضَيْن للمسرحية، ألغى القساوسة الكالفينيون الإخراج السماوي للمسرحية الذي كان بالنسبة إليهم انتهاكاً للمقدّسات. ومع ذلك فقد طُبعت مسرحيةُ «الشيطان» سبع طبعات في سنة واحدة. ومسرحيته «آدم في المنفى» التي دعاها فوندل «مأساة جميع المآسي» تنتمي إلى هذه

المجموعة السماوية ذاتها، لا لأنها تدور حول السقوط الأصلي لأول زوجين بشريّين، وإنما لأن المؤلف أيضاً نجح في أن يُمثّل فيها في شكلها الأوّلي الحدث الطارئ الذي كان يعدّه منذ «جفته» مبدأ المأساة. إن السعادة المطلقة في الفردوس مُعرَّضَة للانحطاط الأكثر صدماً. وفي نحو الخامسة والسبعين تقريباً، كتب «فوندل» بهذه المسرحية مأساته الأكثر غنائية، المليئة بأشعار الوجد والنشوة الحسيّة حول السعادة الزوجية. وهو يضع، ضمن رؤيةٍ جليلة، الحبَّ الجنسي البشري، في ديناميكية الحب الإلهي.

تنوّع الإلهام الشعري

تمثّل قصائده التعليمية الفخمة إسهاماً آخر، في الباروكية الأوروبية، وهو إسهامٌ يُهمَل، في الحقيقة، غالباً. إنها قصائد تعليمية حول سرّ القربان المقدّس ١٦٤٥، حول عظمة الكنيسة الكاثوليكية، ١٦٦٣، ولا سيما «تأملات حول الله والدين» ١٦٦٢، -وهي قمةٌ شعرية، وجملةٌ من القصائد تَستلهم غنائيتها من التفكير حول الله والدين ولا تقلّ أبياتها عن ٧٥٣٢ بيتاً. وقد رأى بعضهُم، بطريقة ربما كانت جدّ متسرّعة، في هذا الشعر حول الربوبيّة، أوّل ردٍّ كاثوليكي أرثوذكسي على وحدة الوجود لدى اسبينوزا. لكن هذا العمل فضلاً عما فيه من تبحّر لاهوتي وفلسفي، شاهدٌ على الاندفاعة الباروكية على نحوٍ نموذجي، حيث يترافقُ التعالي والانفعال الديني مع النزعة التعليمية الرشيقة والمتوسّلة. والكتاب الثالث من التأملات ترجمة مُتقنةٌ للرؤية الباروكية الكاثوليكية للعالم.

ولعل الجزء الآسر قبل غيره اليوم من شعر «فوندل» يتألف من مئات القصائد من كل نوع (من قصائد المناسبات) غنّى فيها بإخلاصٍ أو انتقد بلا هوادةٍ مصير «امستردام» وجمهورية «المقاطعات المتحدة» الوحيدة في ذلك العصر: وتكشّف فيها عن مُلاحِظٍ متشدّد، حيّ الضمير، وشَغوفٍ بالسلام –

ويَستحضر «فوندل» الوضع الداخلي والخارجيّ الصعبَ غالباً في هولندا، وفظائع حرب الثلاثين عاماً، وإعدام ملك إنجلترا، والتهديد التركي. وكان «فوندل» مدافعاً عنيداً ومتحدياً عن الحرية القوميّة، وعن التسامح الديني وعن حرية الضمير. وهذه النقاط الأخيرة كانت خلف سلسلة مدهشة من القصائد الهجائية في جميع الأغراض، وهي جزءٌ من الإرث الكلاسيكي للثقافة النيبرلندية. وأشهر هذه القصائد هي النصوص العديدة التي دافع فيها، مستهتراً بالمخاطر الشخصية الكبرى، عن «أولدنبار نيفليد»، حاكم المقاطعات الأكبر في هولندا، الذي أُعدم في ١٦١٩، بناء على أمر «موريس دي ناسو»، تحت ضغط الأصوليين الكالفانيين. وكان رجلُ الدولة هذا، بالنسبة إلى الشاعر، رمزاً للسلام، ولمقاومة الطائفية الدينية، ولمعارضته نزعة المغامرة السياسية المطلقة لدى أمراء أورانج ('موريس دي ناسو» ومن بعده «غيوم الثاني'). وبهذا الصدد تُعَدّ مسرحية «بالاميدس» ١٦٢٥، وهي مسرحية بمفتاح، ظاهرةً مُثيرةً في أوروبا. استلهمت هذه المسرحية موضوعاً «طروادياً»، وأُلّفت في شكلٍ قريبٍ من شكل «سينيك»، وفيها علمَنَ «فوندل» دراما الشهداء الدينيين، وابتكر نموذج البطل الذي نعثر عليه في الغالب، البطل ذي المبادئ الراسخة الذي يُدمَّر بسبب وفائه.

لم يكن «فوندل» فكراً معاكساً فحسب. لا بدّ من الإلحاح على أناشيده حيث يُعظِّم الجوانب البرّاقة من القرن الذهبي النيبرلندي، تجارة امستردام وملاحتها، السياسة التي قامتْ بها المدينةُ في سبيل السلام، العمارة، الموسيقا والتصوير. وليس من باب المصادفة أن الرسّامين الامستيليين الدانماركيين قد كرّموا الكاتب في ١٦٥٣ واحتفوا به وكأنه إله الفنون. ولم يصف شاعرٌ بمثل غنائيته الكثير من الأعمال الفنيّة ومن اللوحات في قصائده. جميع أعمال «فوندل» تصويرية بعمق: إن أوصاف الطبيعة وتمثيل الهيئات البشرية قد صيغت غالباً بلغة مشغل الرسّام. وهو يقدّم مسرحيّته «الإخوة» مع شروحات مفصّلة مثل «روبنس» وَهميّ. وكثيراً ما قُورن شعرهُ بعمل هذا الفنان على أن الشاعر والرسّام ممثّلان بارزان للباروكية الأوروبية.

كومينيوس (١٥٩٢- ١٦٧٠)

'سيأتي، يا كومينيوس، ذلك الزمن الذي سيكّرمك فيه جمهور الناس الأخيار، وسيكّرمون أعمالك، وآمالك، وأمنياتك'

(غوتفريد ولهلم ليبنتز. قصيدة ١٦٧١)

وُلدَ «كومينيوس» في ١٨ آذار ١٥٩٢ في نيفنيس، في مورافيا الجنوبية، في أسرةٍ من «الأخوة البوهيميين»، وأُرسِل، بعد أن تيتّم في الثانية عشرة لينهي دراسته في الكليّة البروتستانتية في «هربورن» وفي جامعة «هيدلبرغ»، وفي ١٦١٦اسيم الشابُ «جان آموس كومنسكي» - كومينيوس- قسّاً، وكان هدفه الوحيد خدمة وطنه وكنيسته الصغيرة المنحدرة من التقاليد «الهوسيّة» ومن تعاليم الداعية إلى السلام «بيتر شيلسيكي». لكن مصير بلاده قدّر له أموراً أخرى.

عملٌ مصيرُه فريدٌ في نوعه

كان «كومينيوس»: قسّاً وواعظاً ولاهوتيّاً، وآخر أسقفٍ لطائفة «الإخوة البوهيميين»، ومعلماً، ومؤلّفاً للكتب المدرسية، ومنظّراً تربوياً، وكان، علاوة على ذلك، فيلسوف «الحكمة الجامعة»، ومبتكر فكرةٍ جليلة عن «الإصلاح»، إصلاح شامل وأصيل للإنسانية. وفي جميع هذه الميادين، عرض «كومينيوس» عملاً ضخماً مكتوباً: أكثر من مئتي مؤلّف وكتيّب. وكما كانت حياته مضطربة ومأساوية فإن مصير أعماله كان استثنائيّاً كما كان مخالفاً للمألوف. لقد عرف

خالق المجازات التأويلية

في تلك السرّية، ألّف «كومينيوس» عمله الأدبي الأبرز: «تيه العالم وفردوس القلب» الذي كتبه في ١٦٢٣ ونُشر في الخارج في ١٦٣١ وفي ١٦٦٣. وفي هذه الحكاية المجازية ثمّة شابٌ بريءٌ يبحث عن نداء قلبه وعن معنى الحياة، فيجتاز المدينةَ - العالمَ الذي يلاحظ فيه جميع الفئات الاجتماعية- النقابات والمهن والحرف وكان يرافقه شخصان غريبان: أحدهما «العارف بكل شيء والنافذ إلى كل مكان» يَشْرح له أشياءَ هذا العالم بثقةٍ وتفاؤل، والآخر، وهو «الوهم»، يضع له نظّارات مشوّهة، تتيح، وإن لم تُضبَطْ جيداً، لهذا الحاج أن يلمحَ حقيقة الناس وأعمالهم. وأخيراً يصل هذا الباحث إلى قصر الملكة «الحكمة» ليعلمَ، بحضور سليمان، أن الحقيقة والحكمة ليستا من هذا العالم. وعندما صحا الشابُ من وهمه وألمَّ به اليأسُ سمع في أعماقه صوتاً يدعوه إلى العودة «إلى منزل قلبه» حيث تَعرّف نفسَه أخيراً، بعيداً عن إغراءات العالم وعَماه وصخبه، السلام مع الله.

وبفضل السمات الخاصة لهذا العمل التلقيني وبفضل ميزاته الأدبية التي لا تُذكَر، نال حقوقَ المواطنة في بوهيميا في ١٧٨٢، ولقي نجاحاً متزايداً في أوروبا. وقد ترجمه «والد مرغريت بورسنار» الذي اجتنبته الترجمة الإنكليزية وطبعه في «ليل»، في ١٩٠٦؛ وتناولت ابنته من جديد الجزء الأول من العنوان لذكرياتها.

مَدَّ «كومينيوس» تأملاته بكتابٍ فلسفيّ-لاهوتيّ حيث يبدو قريباً من أطروحات «جاكوب بوهم»، وهو «مركز الأمن» الذي كتبه حوالي ١٦٢٥، ونُشِر في الخارج عام ١٦٣٣و١٦٦٣؛ وهو يتصوّر العالم مثل قرصٍ يدور حول محوره «المحور- الله»؛ وكلما ابتعد الناسُ عن المركز ازداد تعرّضهم للاضطرابات والفوضى والشكوك.

وعندما أخذَ الوضعُ في البلاد التشيكية يتزايد خطرةً، هجرها كومينيوس، لكنه لم يتصور آنذاك أن منفاه يمكن أن يمتد إلى اثنين وأربعين

عاماً. وقُطِعَتْ إقاماته الثلاث في المدينة البولونية الصغيرة «ليزنو» بين ١٦٢٨و١٦٥٦، برحلة إلى لندن (١٦٤١-١٦٤٢)، وبوقفةٍ في هولندا (تميّزت بلقائه ديكارت، وبدعوة إلى باريس أُلغيتْ من جرّاء موت «ريشليو»، وبمهمّاتٍ تربوية في خدمة السويد في «ايلبانغ» (١٦٤٢-١٦٤٨) والأمير الترانسلفاني «راكوكزي» في هنغاريا (١٦٥٠-١٦٥٤). وبعد حريق «ليزنو» ودمار مكتبته ومعظم مخطوطاته، وجد «كومينيوس» ملجأً أخيراً في «امستردام» بفضل كرم رجل الأعمال «لوران دي جير».

مؤلف الكتب المدرسية

في هذه المرحلة، توطّدت شهرتُه الدولية بفضل كتبه التي ثوّرت تعليم اللاتينية واللغات الأجنبية، كتب القواعد والعلوم والتربية.

والكتاب الرئيسي في هذا المجال يظل الكتاب المدرسي المصوّر وهو «العالم في صور» ١٦٥٨، باللاتينية والألمانية. وهو في الواقع الموسوعة بعد أن أعيد بناؤها وبعد أن حُسِّنتْ، بحيث سُبِقَت جميعُ فصولها بمصوّرٍ للموضوع المُعالَج، والأرقام التي تشير فيه إلى الأشياء والأشخاص والأنشطة تُحيل إلى النص.

كان نجاح هذا الكتاب الموسوعي هائلاً - وقد مدّحه «غوته»! - واستمر هذا النجاح حتى القرن التاسع عشر (حوالي ثلاث مئة طبعة واقتباس بلغتين أو ثلاث لغات أو أربع).

أهمل هذا العمل شيئاً فشيئاً بعد موته، وأعيد اكتشافه منذ القرن الفائت. ولقد أدرك «ميشيليه» الدلالة الأساسية لهذا العمل، فوصف «كومينيوس» بأنه «عبقرية مضيئة، ومبتكر كبير، و «غاليليه التربية». ويرى «ايليتش» أن «كومينيوس» هو أحد كبار روّاد نظريات المدرسة الحديثة.

في نحو ١٦٤٨، تحقّق تقريباً المحورُ التربوي والتعليمي لعمله ذاك. في هذه المدّة - بين إبرام صلح «ويستفاليا» وتصديقه بعد سنتين - انهارت

آمالُ عودة المنفيّين، وأُسلِمت الأمةُ التي سحقها آل هابسبورغ إلى قدرها. وكتبَ أسقفُ «الإخوة البوهيميين» كتيّبات جديدة في «العزاء»، ولا سيما الكتيّب المحزن «وصية اتحاد الإخوة، والأم المحتضرة» ١٦٥٠. وهجر وطنه الذي تركت له كنيستُه المشتّتة وصيتّها الروحية. وأدرج فيها هذه الكلمات النبوية التي لم ينسها التشيك قط: «... إذا ما مرّت عاصفةُ الغضب التي جرتّها ذنوبنا على رؤوسنا، فستعود إلى يديك، أيها الشعبُ التشيكي، حكومةُ شؤونك!» وفي ١٦٦٨، وفي «الضرورة الوحيدة»، يَحْكم «الرجلُ ذو المطامح الملتهبة» في نتائج حياته، مستذكراً مرارته، وحبَّه وإيمانه بالفكر البشري، وأمله الذي لا ينطفئ بالمستقبل.

وكما كان شأنه قبل خمسين عاماً، وجد أيضاً شيئاً من «العزاء» في «الكشوفات» أو «التنبؤات» لكثير من الملهمين الذين يتنبّؤون بالنهاية الوشيكة لاضطهادات البروتستانت. وقد جمعها في «النور في الظلام» ١٦٥٧ وفي «النور والظلام» ١٦٦٥. وأرسل نسخة من الكتاب الأخير إلى لويس الرابع عشر طالباً منه أن يدعو إلى «مجمع» ليحلّ المشكلات الأوروبية. مثل هذه «الكشوفات» كانت تثبت أمل المضطهدين والمنفيين بالوعد الألفي لمملكة الرب الآتية على الأرض. وقبل موته بقليل، هوجمَ «كومينيوس» بشراسة على أفكاره القابلة للمناقشة، ثم إن عمله التربوي والفلسفي هو الذي هوجم ظلماً أيضاً.

إصلاح الشؤون الإنسانية

فضلاً عن هذه المطبوعات، تابع «كومينيوس» أبحاثاً أخرى- تاريخية، وميتافيزيكية، وسجالية الخ-، وأعدّ طبعةً لأعماله التعليمية الكاملة، وأكبَّ على ما عدّه عمله الأساسي: فمنذ بداية الثلاثينات من ١٦٣٠، أخذ يتفكّر في الفكرة التالية: أن يَجْمع ويصنّف ويركّب المعرفةَ والحكمة، وأن يُصلح الشؤون الإنسانية، وأن يُخرج بذلك الناسَ من «تيه العلم» فيحرّك الانسجام والسلام العالميين.

وقبل أن يَدْعوه أصدقاؤه الإنجليز لمناقشة مشروعه نشروا «أمارات الحكمة الجامعة» ١٦٣٧و١٦٣٩ الذي طاف في أرجاء أوروبا الفكرية (دل «ميرسين» «ديكارت» على وجوده، فناقشه فيه في ١٦٤٢، بينما تمنّى «ريشيليو» أن يُنشئ المؤلّف «مدرسة «الحكمة الجامعة»، في باريس'). وبعد كثيرٍ من الأعمال التحضيرية، ولا سيما «طريق النور» الذي كتبه في لندن ونشره فقط في ١٦٦٨، صاغَ أفكاره في سبعة مجلّدات جمَعَها تحت عنوان: -'الاستشارة الشاملة حول إصلاح الشؤون الإنسانية». ولم يُطْبَعْ في حياته سوى مجلّدين أما المجلدات الأخرى فلم تُعَدّ إعداداً كاملاً، ولم يُعثَر على مخطوطاتها إلا في ١٩٤٣ في ألمانيا ونشرت في براغ في ١٩٦٦.

يضع «كومينيوس» مشروعه ضمن منظور ميتافيزيكي أفلاطونيٍّ حديث. وفيه يسير العقلُ والنورُ الروحي معاً من أجل أن يُحقّق الناسُ، بفضل دورهم الفاعل والخلاّق، جماعةً بالغةً طمأنينتها، متصالحةً، متسامحةً، من الأفراد المتساوين، المتآخين والمتضامنين.

ويتميّز مشروع كومينيوس- طوباويته؟ - بهذه السمة الأساسية وهي أنه مرتبطٌ عضوياً بالتربية، وهو ما يظهر على الأخص في المجلّد الرابع من «الاستشارة». التربية المنطقية للناس يمكنها وحدها أن تقود البشر إلى اليقظة العامة (المجلد الأول، مع مقدّمة موجّهة إلى الأوروبيين) وأن تُنير الأفكارَ بالعقل والإيمان، وأن تقود إلى «الحكمة الشاملة المؤسسة على الطبيعة الإنسانية ذاتها» (المجلد الثالث: الحكمة الجامعة). وأن تسمح بالتفاهم التام بين البشر بفضل اللغة الجامعة: وأن تتوصل إلى الإصلاح العام لشؤون الجنس البشري التي تنيرها عدةُ مؤسسات عُليا (المجلد السادس)؛ والمجلد الأخير «تأنيبٌ عام» أخير من أجل الانتقال إلى العمل وإنجاز الإصلاح».

إن فكر «كومينيوس» «الحكمي الجامع» والدينامي والمنفتح الذي عُرِفَ فقط في خطوطه الكبرى عبر مجلّديه الأولين ١٦٦٢ اجتذب «ليبنتز» وكثيرين من ممثلي قرن الأنوار الألماني، وطبع بطابعه (الطهريّة) (فرانك)، وأثّر بأنَسيته في «هردر».

ملتــون ١٦٠٨- ١٦٧٤

«كان ملتون في جانب الشيطان حتى دون أن يعي ذلك».

(وليــام بليك)

إن «جون ملتون» الذي عُدّ خلال أجيال عملاقاً من عمالقة الأدب جديرٌ بأن يَرد اسمه إلى جانب شوسر وشكسبير، لكنه يُحيِّر مع ذلك القارئ المعاصر الذي يعيش في عالمٍ عرف فيه الإيمان الديني هبوطاً هامّاً، وزالت من التداول ضروبُ اليقين الخاصة بالقرن السابع عشر. بيد أن ملتون، في عصره، برز وكأنه شخصيةٌ استثنائية بثقافتها وطموحاتها وفرادتها.

الشاعر الناطق بلسان بلاده

كان موهوباً منذ الطفولة، وتلقّى تكويناً فكريّاً متيناً في مدرسة القديس بولس وفي جامعة كمبردج حيث قرأ المؤلفين الكلاسيكيين مثلما قرأ المؤلفين المعاصرين. ولدى تخرجّه في الجامعة، كرّس ستّ سنوات لتعميق معارفه؛ ولما اعتكف في الريف في بيت أبيه درَس الرياضيات والموسيقا واللاهوت وكذلك الأدب. «كنتُ أزاول القراءة بأعظم الحرية الكلّية». هذا ما كتبه في «دفاعه الثاني» ١٦٥٤. الحقيقة أنه كانت تحفّزه الطموحاتُ ذاتها التي حفزتْ «سبنسر» في القرن السابق: أن يُثْبت أن اللغة الإنكيزية يمكن أن تكون نبيلة وشعرية كاليونانية واللاتينية والإيطالية، تلك اللغات الناقلة لأعظم أزاهير الثقافة الأوروبية. وطاف أوروبا كلّها، وأقام في إيطاليا، وزار «غاليليه» – وكان مسنّاً حينئذ – «وأقام روابط صداقة حميمة مع كثير من النبلاء والعلماء، وثابر

على التردّد على أكاديمياتهم الخاصة». لكنه أكره على قَطْع رحلته في ١٦٣٩؛ وفسّر ذلك بقوله: « إن النبأ المحزن عن الحرب الأهلية في إنجلترا ردّني إلى بلادي: إذ بدا لي مخجلاً أن أتمكن من السفر مطمئناً لإكمال ثقافتي، في حين أن مواطنيّ يقاتلون في سبيل حريتهم».

منذئذٍ أخذ ملتون يؤلّف «سونيتات» وقصائد غنائية عاطفية ورثائية – وعَرْضاً ترفيهيّاً للبلاط وأعمالاً أخرى شعراً، يستلهمها مباشرةً، في الغالب، من الأشكال التقليدية التي تتطلّب مهارةً شعرية. ثم وَقَفَ نفسه على كتابة أهاجي وقطع ناقدة نثراً، وفيها حرص على تقديم رؤيته لمجتمعٍ ذي تقاليد دينية ودنيوية بروتستانتية كليّاً. فالأساقفة يُنْبَذون من الكنيسة؛ والملوك قد يُخلعون؛ وفيها إشادةٌ بإطلاق حرية قوانين الطلاق، وإلغاء الرقابة على الصحافة، وإصلاح التعليم. مثل هذه الدولة التي يريدها قانون إلهي مفهومٌ جيداً، من واجبها أيضاً أن تكون قُدوةً لأوروبا في هذه الميادين. وعندما خلع، في الواقع، ملكُ إنجلترا وأُعدِم، وترسّخت جمهورية «كرومويل»، أُنيطَ «بملتون» مركز الناطق الرسمي باسم البلاد، وعُهدت إليه مهمةُ تَبْرير التدابير التي اتّخذها النظام «الطُهري» ومكافحة الدعاية المعادية الآتية من القارة التي لجأ إليها الكثيرُ من الملكيين الهاربين. وهذه الواجبات أدّاها ملتون باللاتينية، إذ كتب «الدفاعات»، وهي سلسلة من الدفاعات الضخمة. ومع أنه كان حينئذ مصاباً بالعمى، إلا أن ثقته بنفسه وعزمه بلغا حدّاً عظيماً حتى أنه شرّع يعمل في قصيدته الملحمية «الفردوس المفقود» ١٦٦٧، راوياً فيها الحربَ الأصلية التي تقابلَ فيها الله والشيطان وأدت إلى «السقوط». وعَدّ «ملتون» أن إقدامه على كتابة ملحمةٍ حقيقية سيَمْنحه نهائياً مكانته في مَجْمع الشعراء العظام، إلى جانب هوميروس وفرجيل: ويكون بذلك قد حقّق أسمى طموحاته. وفي نهاية حياته، تمّم عمله بأن كتَبَ مأساةً على نمط مآسي اليونان القديمة: «شمشون الجبّار»، كما كتب «ملحمة قصيرة حول موضوع: «تجربة المسيح في الصحراء» الفردوس المُستعاد» ١٦٧١. إن الناطق باسم إنجلترا هو أيضاً أنبل شعرائها.

المتمــرّد

لكن هناك جانبٌ آخرٌ من ملتون لا يجوز تجاهله: لقد أُوتي شخصيةً قوية جدّاً فاقتْ جميعَ الذين يحيطون به، مع ثقته الدائمة بأنه على حق. كان ملتون من النسيج الذي يُصنع منه المتمرّدون، ثائراً على كل نظام، وأهاجيه الأولى نُشِرت بشكلٍ سرّي. وفي عصرٍ كان على جميع المنشورات أن تُسوّغ نفسها بالإذن الرسمي، كانت راديكالية ملتون لاتني تُولِّد شجب معاصريه، حتى الذين كانوا «طُهريين» مثله والذين أقرَّ ممثّلوهم في الحكومة قتل الملك. وفي هذه الأهاجي، كان واثقاً من صحّة رؤيته فيما يتعلّق بمقاصد الله إزاء الإنسان، فقدّم تأويلاً جريئاً ومجدّداً للتاريخ وأخضع مذاهب الكتاب المقدس إلى معالجات جسورةٍ. ومَنْ لم يأخذ بأفكاره عَرّض نفسه للإهانة والهُزء. وهكذا كان في النهاية هدفاً لعرائض تطالب بسجنه.

وعندما انهارت الحكومةُ الطهريةُ مع عودة الملكية في ١٦٦٠، بعد أن كانت قد «استعانت» ملتون وجعلته في خدمتها، أصبح «ملتون» متمرّداً، بالمعنى القضائي لهذه الكلمة، ومستحقّاً لعقوبة الإعدام، مدّةً من الزمن، بسبب خيانته العظمى. إن طاقته التي لم تَنْفذ، والتي بلغتْ حدود العنف، ورفضه للتسوية إزاء أرثوذكسية المواقف الرسمية أسبغت على أعماله الرئيسة طابعاً ما يزال ملتبساً بل ومتناقضاً.

لقد قيل، على سبيل المزاح، قولاً لا يخلو من عمقٍ، إن ملتون لو كان في جنّة عدن، لأكل من الثمر المحرّم ليسارع بعد ذلك إلى تأليف هجاءٍ يبرّر فيه فعلته: إن «الفردوس المفقود» حركةٌ دائبةٌ ودائمة بين ديناميّة الشيطان البطولية والشريرة مع ذلك، وبين واجب طاعة الله.

وبالطريقة نفسها ففي: الصورة – القناع التي تُدعى «Comus» ١٦٣٤، كان الساحرُ مُغوياً رهيباً، لكنه أعظم فتنةً من السيدة، السلبية إلى حدِّ الإفراط

والتي تمثل قوى الخير التي يحاول إفسادها. لكن مؤلَّفه الكبير ضدّ الرقابة ١٦٤٤، يحمّل في ذاته نَحْضَه المشهدي، بخاصة عندما يَصطدم المثل الأعلى للحرية الشاملة لدى المؤلِّف برفضه المروِّع لأن يرى الكنيسة الكاثوليكية تَنْشر مذهبها.

عملٌ متناقض

هذه التناقضات الأساسية تظهر بأشكالٍ شتّى في أعمال ملتون. ففي ملحمته يلمّح إلى اكتشافات «غاليليه»، مع تبنّيه للرؤية التقليدية القديمة للكون بحسب بطليموس الذي يرى أن الأرض تقع في مركز كونٍ من الأفلاك البلورية. وكتاباته عن الطلاق تَعْرض مواقف أكثر تقدّماً من المواقف التي تبنّتها معظمُ الدول، حتى في أيامنا، لكنها تستند على اقتناعه بأن المرأة أدنى من الرجل بصورة طبيعية. وعندما رسَمَ «ملتون» وجة المسيح في «الفردوس المُستعاد» كان ما رسمه المسيح كما تعْرضه لنا الأناجيل، كما كان في الوقت نفسه فقيهاً مُنظِّراً يُذكِّر مَنْحاه الذهني على نحوٍ غريب بالمنحى الذهني للمؤلف. «ملتون» ورعٌ وهو في الوقت نفسه مستقلٌ بشراسة، ولا يكاد «وليم بلاك» يبالغ عندما قال بعد أكثر من قرن: «كان ملتون في جانب الشيطان حتى دون أن يعي ذلك».

يبدأ «الفردوس المفقود» مع الشيطان الذي أُلقي في الجحيم مع ملائكته العصاة بعد أن خاض الحرب في الفردوس: لقد عَزَم على الانتقام بإفساد وتضليل آدم وحواء اللذين خُلقا من أمدٍ قريبٍ. لكن ذلك كله كان مقدَّراً في الفردوس، فقدّم الإلهُ الابنُ نفسه لخلاص الجنس البشري. والمحاولة الأولى للشيطان أبطلها الملائكةُ الحُرّاس، لكن مكائده نجحتْ فيما بعد، عندما عاد إلى الظهور في جنّة عدن بشكل أفعى. وطُرد آدم وحوّاء من الفردوس الذي تركاه إلى عالم ساقط، لكن دون أن يُحرما من الرؤية المعزّية، رؤية النصر النهائي، بفضل يسوع المسيح. أدْخَلَ ملتون في سرده الروائي حكايات الحرب

في الفردوس وحكايات خلق العالم كما ترويها لآدم الملائكة المرسلة. وهو بذلك يمنح نفسه إمكان سَرْد فصول متنوّعة قدر الإمكان. وشخصية الشيطان المعذّبة والمحمومة هي التي تقترب من البطل الكلاسيكي ببعدها الدرامي.

لكن الشيطان ليس وحده مَنْ يقوم بأعمال البطولة: المسيح يضحّي بنفسه لِيُخلّص الناس، ويُصمّم آدم على العصيان مع حوّاء بدلاً من أن يُضيّعها؛ وها هنا فعلان من البطولة الفردية يختلفان مع ذلك اختلافاً كبيراً من حيث القيمة الأخلاقية. ويَروي هذا العمل أيضاً معارك كبرى مثل معارك الإلياذة والإينييد. لكنه، خلافاً لهاتين الملحمتين اللتين تقدّمان أعمالاً بشريّة عظيمة، تعرض علينا ملحمة «ملتون» شخصيات إلهية حصراً، تقريباً: والمؤلِّف مُسَوقٌ إلى تذكير القارئ بلا انقطاع أن أوصافه تخضع لضَرْبٍ من الرمز ولا ستحضار الأحداث المتعالية بشكل مفهوم. وهذا النمط من النقل فعّالٌ في معظم الوقت: لأن أهواء الشيطان أهواءٌ إنسانيةٌ بعمق إنما يُفلح القارئ في فهمها، مع اعترافه لها بالقوة فوق البشر. وهذا النقل القائم على معرفة الغير لا يخلو مع ذلك من الخطر، لأن قوى النور هزيلةٌ إذا خضعت لهذه المعالجة المقلِّصة. فالإله الآب يُبرهن ويَمْزح ويدافع عن نفسه إزاء النقد المحتمل ويغشّ المتمرّدين حول مدى سلطاته الحقيقية. وهكذا يفقد كلُّ بُعْدٍ متعالٍ، كما يَفْقد أيضاً شطراً من كثافته من حيث هو ممثِّل مطلقٌ للخير، وذلك لا يخلو من الإضرار بالقصيدة كمشروع إجمالي. والابن، وإن كان مهندس الكون ومخلِّص البشر، يَظْهر، بحكم بُعْده الإلهي ذاته، كشخصيةٍ لا تَدْخل مَسْرح الأحداث إلا في اللحظات التي هي مفاتيح العمل الملحمي. وعندما يتراجع الجندُ السماويون أمام منظور التضحية بأنفسهم من أجل خلاص البشر، تَفْقد تضحيةُ المسيح شيئاً من قوتّها، بمقدار ما يعترف صراحةً أن «الموت» لا يشكّل بالنسبة إليه، سوى مضايقةٍ موقّتة. في مثل هذه اللحظات، تتحولُ المسائلُ الخطيرةُ التي تتصدّى لها القصيدةُ إلى مجرّد مبادلةٍ مسرحية. وإذن فمن الطبيعي تماماً أن ينصبّ اهتمام القارئ على الشيطان في إقدامه.

والصورة التي يرسمها ملتون «لظلمات الجحيم المرئيّة»، والبلاغة المتألّقة التي يُدلّل عليها الشيطان، وهو يَسْعى إلى إغواء حوّاء، وإن كانت بلاغةً ملتبسة، وجميع ألوان الرسام الصارخة لمراحل خلق العالم المتتالية، أو التحليل البسيكولوجي المُفْعَم بلطف تصرف آدم وحواء عندما فقدا براءتهما، تلك هي جوانب هذا العمل التي تنتزع إعجابنا.

لم يبلغ «الفردوس المفقود» الهدف الذي أعلنه -تَفْسير الله للناس- ولا شك أن الأمر لا يمكن أن يكون غير ذلك، لكن هذا لا يجرّده، في شيء، من قوّته الشعرية. وعندما تخلّى الفكر الديني في إنجلترا، في القرن الثامن عشر، عن أصولية «ملتون» المتنوّرة، لم يكفّ الشاعر ذو المقاصد الطموحة عن التأثير الكبير على الكثير من أجيال الكتّاب.

نهاية عصر

لاحظ الكثير من المعلّقين شيئاً من الهبوط في الميزة الشعرية للكتابة «الملتونية» في الكتابين الأخيرين من «الفردوس المفقود»: يجب أن نرى في ذلك، بلا شك، الخيبة التي استشعرها المؤلف لدى عودة الملكية: فجميع القضايا التي دافع عنها بدتْ له منذئذٍ «مفقودةً» فيما سمّاه «لعبة الجنون»، «كيف نقيم ملكاً عامّاً مقبولاً بحريّة» ١٦٦٠. كان «ملتون» مُبَلْبَلاً: كان ردّ فعله مضاعفاً من الناحية الجمالية والفكرية. ففي مأساته «شمشون الجبار»، عاد إلى الرؤية البسيطة للعالم وفقاً للعهد القديم. الله يملي على مختاريه ما ينبغي أن يفعلوه: إن عَصَوّا فهم أشقياء، وإن انصاعوا لقانونه كُلِّلوا بالمجد. والموضوع العام للمسرحيّة التي كان بطلُها الأعمى الذي آلَ إلى العجز، وخانه الذين وَضَعَ فيهم جلّ ثقته، قد عَنّاه وأغراه بسبب القرابة بين وضعيهما.

وفي موازاة ذلك، يُعظِّم «ملتون» في «الفردوس المستعاد» مذهبَ «البطولة الجديدة» المبنيّة على نمو الحياة الداخلية وممارسة الانصياع الذي

يميّزه بأنه موقفٌ سلبيٌ قوامهُ الصبرُ والشجاعة: «من أجاد معاناة الألم أجاد التصرّف». وخيرُ مثالٍ على هذا النمط من المواقف هو مثالُ المسيح الذي قاوم الشيطان بمراعاته مشيئة الله بدقّة. ومايزال «ملتون» القديم، ذو القسوة التي لا تلين ماثلاً عندما يُنطق يسوع بقوله إنه لم يأتِ ليخلص «العبيد» من «الخطايا» التي دفعهم جشعُهم إلى ارتكابها. وهذا المسيح وهذا يظل بعيداً مستعصياً على المحبة.

إن عدداً من القرّاء، رأوا أن صورة المسيح هذه، وكذلك عدم قدرة المؤلف على أن يقدّم في «الفردوس المفقود» إلهاً يكون حقّاً إله المحبّة، جَعَلتا من ملتون متحمّساً لرواية خاطئة للإيمان المسيحي؛ لكن ذلك يعطينا، في الحقيقة مقياس التطور الذي عرفته الثقافةُ الإنكليزية والثقافة الأوروبية منذ ذلك العصر الذهبي للجانسينية وللطهريّة، العصر الذي كانه القرن السابع عشر.

وفي كثير من النواحي، جسّد «ملتون» بتصوره للشاعر كصاحب رؤية مُلهَم، وبتعظيمه للدين البروتستانتي المتشدّد، وكلاسيكيته المتذبذبة في أوج الباروكيّة، جسّد بكثير من الجلال نهاية العصر.

الاستقبال والتأثير

نَعثر، منذ آخر القرن الثامن عشر، على ترجماتٍ «للفردوس المفقود» إلى اللاتينية، في الفرنسية والألمانية والهولندية والإيطالية والدانماركية والروسية؛ وقد نعثر على ترجماتٍ عدةٍ في اللغة الواحدة. وكُتبتْ اقتباساتٌ من القصيدة الكبرى؛ وتُرجم الكثير من أعماله النثرية والشعرية. وخامرت أوروبا الكاثوليكية مشاعرُ العداء حيال آراء الشاعر: مُنِعتْ كتاباتهُ حول الحرية، وكذلك مُنِع «الفردوس المفقود» – ممّا يُفسِّر غياب الترجمة الإسبانية للملحمة. وباشر النقّادُ الألمان منذ وقتٍ مبكّر النقاشَ حول وَضْع ملتون كشاعرٍ ملحمي، وحول جزالة البحر الذي يَستخدمه في شعره، وحول لاهوته. وفي

فرنسا جرى جدلٌ ليس له مثل ذلك الطابع الرسمي؛ والاستشهادات الجمّة التي نجدها لدى فولتير، وروسو... تُظهر معرفةً جدّ عميقة لعمل غدا مرجعاً. وبالرغم من التغيّرات التي لابدّ منها فيما يتّصل بالذوق، حافظ ملتون منذ ذلك الزمن، على شهرته. وفي القرن الثامن عشر، اجتهد الإنكليز في تمثّل دروسه الشعرية دون أن يقلّدوا أسلوبه مع ذلك. وصنع الرومانسيون صنيعَهم. وخلال القرن التاسع عشر المحافظ جدّاً في المسألة الدينية، ظلّ القرّاء يقدّرون قوته الخلاّقة. ويميل القارئ المتوسط في قرننا العشرين، وهو أقلّ إيماناً، إلى تَرك «ملتون» للجامعيّين. بيد أن أعماله، ولا سيّما «الفردوس المفقود»، ما تزال تثير أنواعاً جديدةً من الفضول.

* * *

كالديرون ١٦٠٠- ١٦٨١

«لا يمكن أن نستمدّ من الورق لا رنين المسرح ولا أبّهته»

(بيدرو كالديرون دي لا باركا)

سلك «دون بيدرو كالديرون دي لاباركا»، وهو أحد أهم وجوه الباروكيّة الإسبانية، أي المرحلة الكلاسيكية في إسبانيا، سلك في أول الأمر، الطرق التي افتتحها «لوب دي فيغا» وهي وراء ما يُدْعى «المسرح القومي الإسباني». وكي نميِّز أعمال «كالديرون» تمييزاً أفضل، لا بدّ من مقارنتها بالإرث المسرحي الذي أخذ الكاتبُ المسرحي يُعيد تَنْظيمه ويُنقّيه ويعمّقه، عن وعيٍ وتدريجيًا. إن مسرح كالديرون يركّز خيوط العمل المسرحي، وكانت من قبلُ أكثر؛ وهكذا بُسِّطتْ الحبكةُ وغدا عرضُ النزاع أوضح. وهو يُقلِّص عدد الشخصيات ويرتّب تسلسلها، معطياً الأبطال نتوءاً أكبر وعمقاً أعظم وسمكاً أكثف.

وكانت الموضوعات التي عالجها والأيديولوجية الكامنة أبرزَ منها في مسرح الجيل السابق: لقد أصْعَدَ كالديرون الفلسفة الخاصة على خشبة المسرح. فلجأ غالباً إلى الرموز وإلى الاستعارة التمثيلية، وبذلك طَبَع على نحوٍ نهائي فنَّ التمثيلية، الدينية بطابعٍ جديد. واستخدم لغةً جديدة على المسرح، لغةً أدبيةً جدًّا، بعيدةً عن الطبع وعن شفافية لغة سابقيه. وأفاد على الخصوص بلا تحفّظ من تقدّم فنّ العمارة ومن التقنيّات المسرحية التي كانت بين يديــــه.

فن الكوميديا الجديد

ظل «كالديرون» زمناً طويلاً على نحوٍ ما، سجين التاريخ الأدبي الذي كان يُلحّ بخاصة، على القيمة الأسلوبية والأدبية والأيديولوجية لعمله الأدبي. ومهما تكن هامةً صفاتُ نصه تلك، فمن المعترف به الآن أنها تتراجع أمام العظمة المسرحية المحضة، أمام أخذ الحدث المسرحي في كليته بالحسبان، وأمام القدرة على تجريب أجناس وموضوعات تسمح باستخدام أشكال جديدة وحيلٍ مسرحيةٍ غير معهودة حتى ذلك الزمن. ولقد أمكن القول، مع الإشارة إلى «جيزامكنست ويرك» «لفاغنر»، أن «كالديرون» صمّم مسرحه وكأنه فنٌّ كلّيٌّ، وأنه، بحكم ذلك، كان أحد روّاد «الأوبرا» في إسبانيا. وإذن فنحن لا نستطيع تقويم مسرح «كالديرون» إلا لدى التمثيل، ولعب الأدوار، والإخراج. وقد نبّه الكاتب المسرحي قرّاءَه على ذلك قائلاً «لا يمكننا أن نستمدّ من الورق لا رنين المسرح ولا أبّهته».

لنُفكر في الإمكانات الرائعة التي وفّرها بلاطُ آخر ملوك «بيت النمسا» الذي كان «كالديرون» كاهنه، كما وفّرتها السلطات الكنسية والبلدية، والنقاباتُ؛ لنفكّر أيضاً في أسوار القصر الذي تولّى بناءَه خبراء مهندسون إيطاليون، أو في النطاق الفخم للحفلات الدينية والشعبية في «عيد الرب» إن التسهيلات التي وُضعت تحت تصرّف كالديرون لاستخدام حِيَل الإخراج كانت تتجاوز بكثير الوسائل الفقيرة لباحة المسرح الشعبي الذي لم يَحتقره كالديرون ولم يهجره قط. وهكذا فعندما تخيّل وألّف «كالديرون» مسرحياته لم يعتمد فقط على الحيل والخدع القديمة التي ينتظرها الجمهورُ الشعبي، وإنما اعتمد أيضاً على الإمكانات الجيدة لتغيير الديكور واستخدام مدى الصوت والأضواء في مقدّمة المسرح الكواليس والمنظورات والموسيقا الصوتية، والضوء، والأثاث المتلائم مع العمل المسرحي، واللُّعَب الميكانيكية، والاختراعات الأخرى، كلُّ شيء،

بالنسبة إلى كالديرون، قادرٌ على توفير ألف أثرٍ مفاجئٍ في كتابةٍ مسرحية جديدة. وكلُّ ذلك ترافق مع تصوّر إلهي للمؤلّف الذي يرأس عالمَ العرض المسرحي ويسيطر عليه ويحكمه، على طريقة الله – الساحرة –.

كتابةٌ دراميةٌ

إن مجموعة رموز الخشبة المسرحية – السحر المشهدي، الديكورات التي تستحضر الفُسَح الطبيعية والمنزلية– تحرِّر مجموعة الرموز اللغوية. وكتابة كالديرون، فيما عدا القيود المرتبطة بالمسرح الشعبي، تصبح معقَّدة، وتحاول أن تتجاوز تأثير التلقائية: إنها تبتعد عن هذه التلقائية لتَخلُق على المسرح لغةً جديدةً تَقْضي بأن نُعير انتباهنا، بأن نستمتع بالعمل المسرحي، لغة تعبر عن صميم الشخصية. ومن هنا جاء الاستخدام المقصود لضَرْب من المناجاة الذاتية ذات البنية الحوارية: إنها تسمح بأن تُعرَض على خشبة المسرح المشكلاتُ والتناقضات التي تتخبّط فيها الشخصية. وعندما تحدث مفاجأةٌ ما في العمل المسرحي تجد هذه المفاجأة بذلك فضاءً مثاليّاً كي يُدرك المشاهد عُنْف التباين. هذه اللغة لغةٌ مسرحية تماماً في ذاتها، بطابعها البصري والتصويري، وببلاغتها المشرقة، وبشدّة إرنانها وبموسيقا الأبيات.

وفضلاً عن ذلك، إن الكثافة الأكيدة للغةٍ حسنة الإعداد مثل لغة كالديرون تَخلُق جوّاً تكتنفه الأسرار جوّاً مؤاتياً للاهتمامِ الموجّه إلى الحبكة. إنها تُسبغ عمقاً على الأغراض والموضوعات. وهي تُعزِّز تعالي المشكلات المُستَحْضرة التي تسْحر المشاهد، حتى المشاهد الشعبيّ، لأنها تقع على تخوم ما لا يمكن بلوغه. والمشاهد شارك في العرض بانتباهه الذي يَستمرّ متيقّظاً. وفضلاً عن ذلك، يجب التأكيد على أثر التغريب الذي يُخضع له كالديرون الجمهورَ في أفضل أعماله. وحتى لو كانت الفسحة الطبيعية وعقلية الشخصيات تبدوان قريبتين جدّاً إلا أنه يُحمَل نحو مواقف وأجواء غير معهودة، مُغرّبة، وفيها يولد اختلال وظيفي خلاّق يتجاوز كلَّ نموذج للآلية الإدراكية.

في دراما «الشرف» مثلاً وفي مكان المعالجة المعهودة، الطبيعية، والمتداولة حتى الآن، يَستخدم «كالديرون» بلاغة المغالاة، واللوينات الزائدة الكثافة، والمبالغات التي تُعرّي الطابع المفرط للحل الذي يُقدَّم للأزمة الدراميّة. والبتُّ في المشكلة بالموت يبدو نتيجة حتمية للضغط الاجتماعي الذي يدفع الشخصيات، بالرغم من إرادتها الخاصة، إلى الجريمة. والمخرجون الذين يحاولون تلطيف الإفراط الكالديروني مخطئون؛ إنهم بذلك يَمسحون الأثر الذي ينبغي أن يحصل، ويجعلون المرضيّ والفظيع المحض قابلاً للتصديق وإنسانياً. ففي «طبيب شرفه» ١٦٣٧، مثلاً، مشهدٌ جديرٌ بمسرح القسوة لدى «أنتونان آرتو»: لقد خضعت الضحيةُ البريئةُ فيه للفَصْد المتكرر على يد زوجها الغيور، الفَصْد الذي قتلها ببطء، طبيّاً [1] إذا شئنا. ويغدو الانتقام أشد رهبة إذا علمنا أنه لم ينكشف إلا في آخر المسرحية على يد الملك.

تنوّعٌ كبير في الإلهام

بين أعمال «كالديرون» عملٌ «الحياةُ حلمٌ» ١٦٣٤، يُعدّ رائعةً في تأليفه الدرامي. وهو يُرينا على المسرح قصةَ «سيجيسموند» الشعرية والفلسفية- الشخصية الرمز، الإنسانية بحرارة. ويجري العملُ المسرحي بين القدر والحرية، بين الحلم والواقع، في عَرْضٍ قريبٍ من الفلسفة النقدية الحديثة. وتذكِّر الحكايةُ التي ألهمتْه بقصّةٍ شرقية وبتقاليد التقشف الرواقية؛ بيد أنها ليست غريبةً عن الوقائع التاريخية التي يُعالجها الكاتب المسرحي بالتغريب: العلاقات المأساوية بين فيليب الثاني ملك إسبانيا كارلوس. والتفكير في غرور الحياة، والقدر المحتوم وحرية الاختيار، يُرافق مسألة النزعة الاستبدادية المطلقة، والثورة على الظلم، والشجاعة المتولِّدة من الإرادة القوية.

---

(١) طبيّاً: لأن الذي قام بفَصْد المرآة طبيبٌ بالرغم منه. المترجم.

و«قاضي زلميه» ١٦٣٦، عملٌ نَشْهد فيه بصورة أوضح العلاقة المباشرة بين مسرح كالديرون والفنّ الجديد لدى «لوب دي فيغا»: «تركيز الشخصيات والعمل المسرحي، التأكيد الواضح لبعض القيم القومية، ولملكيةٍ عادلة ومُصالحة. كما يُدافَع فيه عن المساواة بين الناس في وجه مفهوم الطبقة، وذلك عندما يُبَرِّر الانتقام للشرف المُهان الذي مضى به حتى نهايته أحد أبناء الشعب القاضي «بيدرو كريسبو». فهذه الشخصية الرائعة كانت قادرة على مواجهة النبيل العسكري «دون لوب دي فيغويروا»؛ وهذه المواجهة بينهما هي التي تُنْظّم بنية الدراما.

لقد وُصف أحدُ أكثر أعمال كالديرون جانبيةً «الأمير الدائم» ١٦٣٦، بأنه دراما دينية. إن الهوى النفسي والجسدي لدى البطل والذي مثّله في سنوات ١٩٦٠ الممثّل البولوني «ريزار كيزلاك» أدهش أوروبا. والحبكة فيه مستعارةٌ من الأخبار التاريخية البرتغالية: إن ولي العهد «دون فرنان»، أخا الملك، يفضّل أن يُضحي بنفسه بدلاً من أن يسلِّم مدينة «سويتا» للأعداء. ويتحوّل الموضوع الديني إلى مدحٍ للبطل الذي عَزَم على أن يدافع حتى الموت عن المبادئ التي آمن بها فوق كل شيء. ولم يَدع الأميرُ فرصةً للمفاوضات؛ وقادت تضحيتُه إلى انتصار الجيش المسيحي وانتصار أفكاره.

وليس اعتباطاً أن يثير «الإخلاص للصليب» الذي أُلِّف في ١٦٣٣، اهتمام الرومانسيين، واهتمامَ «ألبيركامو» فيما بعد، الذي عُني بترجمتها. الجميع أُعجبوا بدينامية العمل المسرحي وبعنفه، وبشدة عاطفته، وبالمواقف الاستثنائية المُشْبعة بالشدّ بين القوى الزمنية وبين القوى فوق الطبيعية، بين واقعٍ غدا ثقيلاً بسبب شذوذه وبين العقائد المتعالية التي تُسْبِغُ الانسجام على كل شيء، وتحلّ كلَّ شيء.

إن شطراً كبيراً من أعماله يَكشف عن ميل «كالديرون» إلى الرموز، ولا سيما في التمثيليات الدينية التي يمدّها بالحياة خيالُه المُبدع، ولغتُه الباروكيّة وتنشئتُه اللاهوتية. ولعل مسرحيته الدينية الأكثر تمثلاً لذلك هي:

«مسرحُ العالم الكبيرُ» التي عملها في نحو ١٦٤٠: في هذا الإخراج التركيبي للحياة الإنسانية، هذا المثال لمسرحٍ في المسرح – وهي طريقةٌ باروكيّةٌ على نحوٍ نمونجي- كان العالم هو الفضاء المسرحي الذي تلعب فيه الشخصياتُ (الغنيُّ، الفلاح الفقير...) أدواراً مسرحيّةً هي حياتهم الخاصة (هي إجادة الدّوْر، الله هو الله) ثم يَحْكم عليهم في النهاية ناقدٌ أو مشاهدٌ استثنائي: «المؤلّف» الذي هو ليس سوى رمز لله.

وكان كالديرون يستخدم عروضاً موجزة ومتعدّدة للكتب أو المسرحيات من أجل إعداد تمثيلياته الدينية. وبين أهمها وأكثرها تمثيلاً على المسرح حتى أيامنا «وليمة الملك بلتازار» التي مُثّلت في ١٦٣٤، وهي مستوحاة من مقطعٍ في الكتاب المقدّس حول تدنيس الإناء المقدّس الذي أدى إلى القصاص المأساوي. أما «أورفيه الإلهي» ١٦٦٣، فهي تمثيليةٌ دينية تلجأ إلى الأساطير لتبلغ هدفها التهذيبي؛ وأما «الحياة حلم» التي مُنْطلقُها هو مُنطلقُ الدراما التي لها هذا العنوان. فهي تُنير طريقة رموز كالديرون، وبالمقابل، تنير المشكلات المعقّدة الكامنة في المسرحية الأصلية.

كلاسيكيٌ شامل

أدرك «كالديرون» في زمانه نجاحاً كبيراً. ومنذ ١٦٥٩، لاحظ الرّحالةُ الفرنسي «بيرتو» أنه «أعظم شاعر وألطفُ فكرٍ لدى الإسبانيين في الوقت الراهن». كان منافساً لـِ «لوب دي فيغا» ورأى، طوال حياته، مسرحه يُمثّل باستمرار، وخلّف وراءه طائفةً من المقلّدين والتلاميذ. وبعد النسيان، وبعد التعتيم الذي بَخَسه حقّه من الكلاسيكيين الجدد، أعاد اكتشافه «غوته» الشغوف به، (أبرزت العلاقة بين «فاوست» وبين «الساحر العجيب» التي مُثّلت في ١٦٣٧) كما اكتشفه معلّما الرومانسية الألمانيان، الأخوان «شليغل» اللذان جعلا منه كلاسيكيّاً شاملاً. وفيما بعد، عمّق وأثرى صورتَه «شاك» و«غريبارزر»، واكتشفا، عبر «كالديرون» غنى المسرح القومي الإسباني.

بعد هذه الاستعادة الرومانسية والأوروبية لكالديرون، التي انضمّت إليها إسبانيا، مع شيء من التأخير، أصبح كالديرون أحد مراكز الاهتمام بالدراسات الإسبانية العالمية. ولا تُحصى، اليوم، الدراساتُ التي أوضحتْ حضورَه الدائم على المسرح الأوروبي وتأثيره في ألمانيا وإيطاليا وإنجلترا وبولونيا وفرنسا وروسيا والسويد وبلجيكا...

وفي القرن العشرين، ظلّتْ أعمالُ كالديرون تنتمي إلى ذخيرة مسرحيات المخرجين الأوروبيين؛ وبعضُها أصبحت تمثيليات ترمز إلى الحركات الطليعية. وحتى آخر هذا القرن، ما زالت تجتذب الكتّابَ المسرحيين وتتحدّاهم. ويمكن أن نذكر إخراج «شارل دولان» في ١٩٢٢ لــ «الحياة حلم»، حيث لعب «أنطوان آرتو» دور الملك «بازيليو»، كما رسم الملابس والفضاء المسرحي. وأُخرجتْ «تاج داود» إخراجاً بنائيّاً في موسكو. في ١٩٢٩. وربَط النقدُ بين «الساحر العجيب» التي أخرجها «جيورجيو ستريهلر» في ١٩٤٧ وبين الوجودية. و «مسرح العالم العظيم» «لجوزيف تامايو» ١٩٥٢ الذي كان عرضاً غنيّاً تخطتّه فقط «وليمة الملك بلتازار»، التي أخرجها «تامايو» نفسه، والتي بهرتْ روما في ١٩٥٣. وفنّ التزيين المسرحي المصطبغ بالتعبيرية في «الذهن اللعوب» التي كُتبتْ في ١٦٢٦، «لا لريش بيتاك» ١٩٥٥، أخرجها «ستيفان هلاوا» في مسرح فيينا. و«الأمير المثابر»، ليبجي غروتوفسكي ١٩٦٦، منذ «مسرحه – المخبري» أثارت حماسةَ أوروبا بأسرها إذ اقترحتْ، بصورةٍ ثورية، التركيز على عمل المؤلِّف. و «التمثيليات الدينية» لفكتور غارسيا ١٩٧٤، هي اكتشاف جنوبي عَبْر الجسد، لعالم كالديرون الرمزي وقد نُظِرَ إليه من الزاوية الدّقيقة والشهوانية لأحداث أيار ١٩٦٨، في فرنسا. و «كالديرون» لــ «لوكارونسوني» ١٩٧٨ قراءةٌ جديدةٌ وأصيلة «بازولينية» لدراما «سيجيسموند» تشدِّد على دور «روزورا». وإخراج «جوزيه لويس غوميز» ١٩٨١، لــ «الحياة حلم»، وُصِفَ بأنه طريقةٌ جديدةٌ لقراءة الكلاسيكيين مسرحيّاً. بينما كانت «الإخلاص للصليب» لــ «انييل ميسغيش» ١٩٨٦ مثالاً كاملاً للتمثيل الباروكي الجديد.

موليير ١٦٢٢ - ١٦٧٣

إن مدرسةَ العالم في الهواء الطلق الذي نحيا به
تُعلِّم، في اعتقادي، خيراً من أي كتاب.

«في هذا القبر يَرْقد «بلوت» و «تيرنس».
بيد أن «موليير» وحده هو الذي يرقد فيه.
لم تكن مواهبهم الثلاثة تشكّل سوى فكرٍ واحدٍ.
أبهج فَنُّهُ الجميل فرنسا».

في شاهدة القبر هذه، أوضح «لافونتين» إسهامات المسرح القديم في كوميديا موليير. لكن ثمّة تأثيراتٌ أخرى أثّرت في مسرح موليير. إن ثقافته وتجاربه جعلت منه —وقد قُدِّم غالباً وكأنه فرنسيٌّ على نحو نموذجي– كاتباً مسرحيًا منفتحاً على أوروبا التي أصبح بعد ذلك نموذجاً لها، وبفعل الارتداد الكثير التكرار في تاريخ الآداب.

لا شك أن «موليير» قد طُبِع بتقاليد بلاده، على نحوٍ قوي. إن أصوله ونشأته تذكّر بأصول ونشأة الكتّاب المسرحيين الفرنسيين في هذا العصر.

لقد وُلد في باريس، في أسرة «بوكلان»، وهي من النجادين الأغنياء، وإذن فهو، مثل كل زملائه تقريباً، يَنْحدر من البرجوازية. تابع تعليم اليسوعيين، ثم درس الحقوق: وكانت البلاغة الخطابية آنذاك تشكّل، في فرنسا، الإعداد الحسنَ للكتابة المسرحية المُعَلْمنة التي فسخ أتباعها كلَّ رابطٍ بالكنيسة، خلافاً لما جرى في إسبانيا. لقد تأثّر موليير بالفكر الإلحادي فكانت قطيعته مع الدين قطيعة لا رجعة فيها أثارت هجمات عنيفة من جانب

مستقيمي الرأي، خلال المجادلات التي نشبَتْ من جرّاء «مدرسة النساء» ١٦٦٢، و «تارتوف» ١٦٦٤-١٦٦٩، و «دون جوان» ١٦٦٥.

اجتذبه المسرحُ منذ أن كان شاباً. وتردّدَ على الصالات الباريسية لقصر «بورغونيي» و «الماريه» حيث ألف «الذخيرة» المسرحية الفرنسية. واهتمّ بعروض البهلوانيين الذين كانوا امتداداً لتقاليد المسرحية التهريجية في العصر الوسيط. وسرعان ما غدَتْ المتعُ الهادئةُ للهاوي المتنوّر غير كافية. وقد فضّل على الأمن الرتيب للتجارة الذي يوفّره له مستقبلٌ مرسومٌ كليّاً، فضّل الشكَّ الكثير التقلّب للالتزام المسرحي. ففي ١٦٤٣ وقّع مع «بيجار» عقداً من أجل تكوين فرقة مسرحية، «المسرح الشهير»، التي كان مركزها في باريس، وبالرغم من إخفاقٍ ماليٍّ جارح أورده السجن بسبب ديونه، إلا أن ذلك لم يُثبط عزمه. ومنذ الإفراج عنه، في خريف ١٦٤٥، انخرط في فرقة من الممثلين المتنقّلين. وخلال ما يزيد على ثلاثة عشر عاماً جاب فيها المقاطعات الفرنسية وعاش حياةً ملأى بالمفاجآت، وأتقن فنَّ التمثيل، ولعب مختلف الأدوار، ومثّل في المآسي والكوميديات والمآسي الهزلية، دون تفريق. ولاحظ الناسَ الذين يحيطون به والذين يلقاهم، واغتنى بالتجارب الإنسانية، واختزن آلاف التفاصيل التي ستتيح له خلقَ شخصياته الصارخة الألوان المميّزة لفرنسا في القرن السابع عشر-الطبيب والبخيل، والمرأة المتحذلقة، ومريض الوهم.

عندما بدأ الكتابة استلهم أولاً التمثيلية التهريجية الفرنسية: «غيرة الملطّخ» أو «الطبيب الطائر» (بين ١٦٤٥و١٦٥٨) واعتمد على هَزْل الحركات والكلمات. وسيظل موليير وفيّاً لهذا الهزل حتى في كوميدياته «الجادة» (دون جوان مثلاً) والذي سيصل به إلى مرتبة الكمال في «خدعَ سكابان» ١٦٧١، ولا سيما في المشهد الذي أوهم بأنه مُسايفٌ فانهال ضرباً على «جيرونت» المختبئ في كيس:

«ينهال بضرباته على الكيس»

«خذْ. هذا هو ما يستحقه. آه، آه، آه! يا سيدي! آه

آه، ياسيدي! مهلاً. آه، رفقاً. آه، آه، آه.! هيّا! خذْ له هذا من عندي! آه! ما أحقر هذا «لغاسكوني». آه! (متشكياً ومحرّكاً ظهره، وكأنه تلقّى ضربات العصا).

ممارسة الكوميديا الإيطالية

وعلى تقاليد التمثيلية التهريجية الفرنسية توضّع تأثيرٌ آخر، تأثير الكوميديا المرتجلة الإيطالية. وقد سنحت الفرصة لموليير، منذ بداية عمله، أن يشهد تمثيل الفرق الإيطالية، وكما كان الأمرُ في «غيرة الملطّخ» أو «الطبيب الطائر» استأنف سيناريو الكوميديات المرتجلة من ذخيرتها. وتعزّز هذا التأثير أيضاً عندما استقرّ موليير في باريس، في عام ١٦٥٨. لقد اقتسم بالفعل صالة «بيتي بوربون» ثم صالة «باليه رويال» مع فرقةٍ إيطالية استطاع أن يلاحظ، على مهل، تقنيات تمثيلها.

كان إسهام المسرح الإيطالي كبيراً. والصالات التي مثّل فيها موليير تستلهم ما دُعي المسرح على الطريقة الإيطالية وهو الذي يتعارض فيه جَبْهيّاً المسرح والمشاهدون.

وفضلاً عن ذلك تبنّى موليير، مثل معاصريه، مخطّط الكوميديا ذات الحبكة الإيطالية. ففي المركز يتّخذ العاشقان اللطيفان مكانهما. لكن العقبات تحول دون الزواج المرجوّ: ذلك أن أهليهما يبغيان لهما شريكين يلبيّان طموحهم. ومنذئذ يدور العملُ المسرحي حول الجهود التي يبذلها العاشقان لإحباط خطة الأهل المزعجين. وبما أنهما في مطلع شبابهما، وأنهما لم يتزوّدا بالتجارب، فقد وجدا في شخصي الخادمة المغناج الواسعة الحيلة والخادم الماهر الأرِب، مُعينين لا غنى عنهما لأنهما يتولّيان مصالحهما ويمنحان المسرحية إيقاعهما. وفي أعقاب إثاراتٍ عديدة، ينتصر معكسر الشخصيات الإيجابية في حلٍّ يُعلَن فيه الزواجُ الوشيك الوقوع أو أكثر من زواج واحد. و

«موليير» في معظم مسرحياته يختار لنفسه هذا المخطَّط الذي يُحسن تجديده والذي يَستخدمه لطرح مشكلات المجتمع العظمى، وعلى الخصوص علاقات السلطة داخل الأسرة.

كما أن موليير استلهم، على «نحو واسع» الكوميديا الإيطالية، في إعداد أشخاصه. فالخدم في مسرحياته سـواء أكانوا ثقلاء - مثل «جورجيت» و«آلان» في مدرسة النساء، أم محتالين-مثل سكابان في خِدعة، مدينون كثيراً لنماذجه الإيطالية. وزِدْ على ذلك، أنه سمّاهم بأسماء إيطالية: سكابان، بوليشينيل (مريض الوهم، ١٦٧٣)، سفاناريل (الطبيب الطائر، مدرسة الأزواج ١٦٦٢؛ دون جوان). والأشخاص المثيرون الذين يتميّزون بعدم التكيّف المضحك والذين يقوم بناؤهم على حركة التعارضات بين المظاهر والواقع، بين النيّات والأفعال، أو بين الأهداف المُعلنة والنتائج الحاصلة، هؤلاء الأشخاص متجذّرون أيضاً في التقاليد الإيطالية، ففي «مريض الوهم» مثلاً، أبى «توماس ديافواروس» أن يتخلى عن عبارته المخلوطة باللاتينية حتى وهو يغازل المرأة المحبوبة، ولم يُفلح في إخفاء فراغ معارفه بتشدّقه الطبّي. لكن موليير يُحسن أيضاً تجديد الحياة في مصادره حين يُظهر مخاطر سلطان العلم والاستلاب الذي يبعثه الهوَس والوساوس. والتمثيل المسرحي الذي تبنّاه موليير والذي يمنح الحركة والإيماءة مكاناً كبيراً اعتباطياً في الغالب وظيفته أن يُبهج لا أن يمثِّل النصَّ، هو يستلهم ممارسة الكوميديا الارتجالية. وأخيراً فهو يأخذ على عاتقه تقاليد المزاح، تلك الدُّعابات الهزلية والماجنة بعض الشيء أحياناً، وهي دعاباتٌ يولَع بها الجمهور. وهكذا ففي «تارتوف» يجيب «أورغون» أمّه التي تلومه على أنه لم يتأكد تأكداً كافياً من نيّات ذلك الورع المزيّف الذي يُغازل زوجته:

يا للشيطان! وما الوسيلة إلى تأكّدٍ أفضل؟
عليّ إذن، يا أمي، أن أنتظر كي أرى
بعينيّ... أنتِ تدفعينني إلى قول بعض الحماقات.

جاذبية العنصر الروائي الإسباني

انجذب موليير أيضاً إلى المأساة الهزلية الإسبانية. وهذا هو الفن الذي ودَّ لو يمارسه. لكن طموحه إلى مسرح «جاد» لم يكن يميل إليه ذوقُ الجمهور الذي قدَّر موهبته الكوميدية والذي لم يُرحِّب بالكوميديا البطولية «دون غارسي دي نافار» ١٦٦١. وأمام هذا الإخفاق، ارتدّ موليير إلى الكوميديا الرفيعة التي يمزج فيها بمهارةٍ، كما هو الشأن في المأساة الهزلية، باب الهزل بالأصباغ المأساوية. وسيكون ذلك في «مدرسة النساء»، «تارتوف»، «دون جوان»، و «كاره البشر» ١٦٦٦، حيث عالج مشكلات المجتمع الكبرى. لكن الهجمات التي كان ضحيةً لها، من جانب المنظّرين، ومستقيمي الرأي، أجبرته على العودة إلى كتابة أكثر انتظاماً وحذراً. بيد أنه لا يتخلّى من أجل ذلك عن المعين الإسباني. وفي الكثير من مسرحياته «يُفلّفِل» مخطّط كوميديا الحبكة على الطريقة الإيطالية بعنصر روائي مُستعارٍ من الإسبانية. وهكذا فإن «خدِع سكابان» تنتهي بالتعرّف غير المنتظر: إن «هياسنت» الفتاة المسكينة التي تزوّجها «أوكتاف»، في الواقع، ابنة «جيرونت» الذي عَشِقَ ابنُه «لياندر» بوهيميةً هي «زيربينيت» التي انكشف أنها ابنة «أرغانت» والد أوكتاف». ولم يكن بوسع الوالدين، وهما صديقان فوق ذلك، إلا إن يوافقا بفرحٍ، في هذه الشروط على اختيار ولديهما:

"لياندر.- يا أبي، لا تَشُكّ من أني أحبُّ مجهولةً، لا نسبَ لها ولا مال. فالذين افتديتها منهم كشفوا لي أنها من هذه المدينة ومن أسرة كريمة؛ وأنهم اختطفوها وهي في سنّ الرابعة؛ وهذه السوار التي أعطوني إياها قد تُساعدنا على العثور على أهلها. أرغانت.- واأسفاه! من رؤية هذا السوار، علمتُ أنها ابنتي التي فقدتها في ذلك العمر الذي ذكرتَه».

يجمع موليير غالباً التأثيرات الفرنسية والإسبانية والإيطالية جمعاً وثيقاً. ففي «دون جوان» مثلاً، يَستلهم المآسي الهزلية الفرنسية «لدوريموند» ١٦٥٨ و «فيلييه» ١٦٥٩، ويُدخل بعداً إسبانيّاً من أدب التشرّد، ويستأنف الطرائق الهزلية لسيناريو الكوميديا المرتجلة التي مثّلها «دومينيك بيانكوليلي» في ١٦٦٢، على مسرح «الباليه رويال».

التقاليد الغربية لعروض البلاط

شاهد جلالتهما لأول مرة عَرْضَ «باليه» من ستة مشاهد رافقتها كوميديا كانت افتتاحيتها سمفونية بديعةً، تلاها حوار صحبتْه أروع الموسيقا، أما زخرفة المسرح وما سوى ذلك فقد وُصفتْ بالبهاء المألوف في ملاهي البلاط».

بهذه العبارات أشارت جريدةُ ١٤ تشرين الأول ١٦٧٠ إلى عرض «البرجوازي النبيل» أمام الملك وأوضحت بذلك وجهاً آخر من موهبة موليير يندرج أيضاً في المنظور الأوروبي. ففي أوروبا الغربية، لعبتْ حياةُ البلاط، في الواقع، دوراً ثقافيّاً حاسماً، وحرّضت على إعداد العروض الفخمة التي تمزج بين النص والموسيقا والأناشيد والرقصات، وتستند إلى إخراجٍ معقّد، وتستعين بالألعاب النارية وبفوّارات المياه. وفي بلاط فرنسا، ظهَر «موليير» وكأنه المُرفِّه المشهود له، الماهر في تنظيم هذه العروض التي كان الملك شغوفاً بها. لكنه كان يُحسن التجديد وهو يَعْرض الكوميديا – باليه، التي تَجْمع بين سحر الكوميديا وهيبة العروض الفخمة. وتحوي أعمال موليير من «المزعجون» ١٦٦١، إلى «مريض الوهم» على عددٍ كبير من هذه التأليفات الهجينة.

إن وظيفة موليير هذه تُتيح، من جهةٍ أخرى، إدراك العلاقات التي كانت تربطه بالملك. لقد حماه لويس الرابع عشر الذي حَمَدَ له ما ابتكره من ضروب التسلية له، ولأن إدانة موليير للتجاوزات وميله إلى الاعتدال تتمشّى

مع اتّجاه السياسة الملكية. لكن الملك لم يعترف له بالمكانة الأدبية الكريمة وعدّ وَضْعَه كمُسلٍّ لا يخوّله دخول الأكاديمية الفرنسية.

حظوة موليير في أوروبا

تجلّى بُعْدُ موليير الأوروبي أيضاً في حظوته الدولية التي نالها في حياته والتي لم تنفكّ تَنْمو مع مرّ السنين. وتأثيرُه عظيمٌ في إنجلترا لدى عودة الملكية على الخصوص. وقد قدّم «درايدن»نصّاً مُعاداً ومُعدلاً لـ«الطائش» ١٦٦٧، ولـ«خدِعَ سكابان» ١٦٧٧، واقتبس «فيلدنج» «الطبيب بالرغم منه» ١٧٣٢، و «البخيل» ١٧٧٣.

وذاعتْ شهرتُه في ألمانيا، وعلى نحوٍ مميّز، عندما تنامى لدى «ليسنغ» و«شليغل» ردُّ الفعل الرومانسي، على الكلاسيكية، إذ أصبح موليير رديفاً لهما. ولاماه على أنه كان مُهرّجاً لا أصالة عنده، أو لاماه - وبصورة فيها شيء من التناقض- على أنه دلّل على نزعته التعليمية المتحذلقة، وفضّلا عليه شكسبير أو «كالديرون». لكن «غوته» لم يبخل عليه بالثناء.

ليست إنكلترا وألمانيا سوى مثالين على شهرة موليير الدولية، حيثُ إنّ لايَني يُمثّل بكل اللغات، مع تعدّد التأويلات المسرحيّة لمسرحياته، ممّا يُظهر غناها الذي لا ينضب. وهكذا فإن «خِدَع سكابان» فسحت المجال حتى أواخر القرن التاسع عشر لعشرين اقتباساً: اقباساً باللاتينية، واثنين باليونانية الحديثة، وأربعة بالإيطالية، وواحداً بالبرتغالية، وواحداً بالرومانية واثنين بالإنجليزية، واثنين بالنييرلندية، وواحداً بالسويدية، واثنين بالدانماركية، وواحداً بلغة الماغيار، وواحداً بالبولونية، واثنين بالروسية.

بداية القرن الثامن عشر: الأنوار

«أقدِمْ على المعرفـــة!»

تُدعى بدايةُ القرن الثامن عشر عصر الأنوار. وهذه الكلمة لا تلقى في كل مكان من أوروبا القبول نفسه: إن المواقف والقِيَم والإنتاجات التي تُشير إليها لا تتطوّر بشكلٍ واحد ومتزامن. ومع ذلك فهي تظل أقدر الكلمات على توصيف الظمأ إلى المعرفة وإلى امتلاك العالم، وإلى الاستمتاع بالذات الذي استولى آنذاك على الإنسان الأوروبي. وبالرغم من أن شروط الحياة الاجتماعية كانت صعبةً في الغالب، وأن الصراعات الدينية لم تهدأ دائماً وأن التصرّفات الخرافية لم تُلْغَ جميعها، وأن الأشكال الفنية ما تزال غرضاً لكثيرٍ من المنازعات، إلا أن الإنسان إذ ذاك كان إنساناً سعيداً، أو بالأحرى كان مقتنعاً بأن السعادة ممكنة، وأنها تتوافق مع طبيعته، بل إنها تُمثّل بالنسبة إلى الفرد نوعاً من الواجب الذي يَنْجم عنه حتماً سلامُ النفس وتقدُّمُ الفكر وتوازن المجتمع. وبحسب الميزان الذي وضعه «كانت» في «ما الأنوار؟ ١٧٨٤» إن هذا الإنسان خرج حينئذ من أقليّةٍ كان هو نفسه مسؤولاً عنها ليدخل في سنّ الرشد، مُمتثلاً لهذا الأمر: «أَقْدِمْ على المعرفة!». إن هذه العبارة الرائعة تُعبِّر في آنٍ واحد عن الرغبة في المعرفة، والسيطرة على وسائل ممارستها، والتشجيع المتبادل للمُضيّ في هذه الطريق، وحتى الجسارة الفرِحة التي يتضمّنها هذا الموقف. السعادة، والحرية، والعمل، والدّنيوة هي المصطلحات المفاتيح لهذه المرحلة.

ما الأنـــوار؟

تَبرزُ ثلاث صعوبات إذا شئنا أن نَستَعرض قرنَ الأنوار، من الوجهة الأدبية، وعلى الصعيد الأوروبي: تفاوت هذه الظاهرة في المكان، وحدودها في الزمان، والمكانة الخاصة التي يحتلّها حينئذٍ الفنُّ في مجموع الأنشطة الإنسانية.

ظاهرة منتشرة انتشاراً متفاوتاً

تفاوتُ انتشار هذه الظاهرة واضحٌ إذا نظرنا إلى التقدّم الذي أحرزتْه بعضُ بلدان أوروبا الشمالية الغربية (انجلترا في الميدانين الاقتصادي والسياسي، المقاطعات المتحدة على الصعيد الفلسفي والعلمي، وفرنسا فيما يتعلّق بالآداب والفنون، وإيطاليا بنسبة أقلّ) على بلدان أوروبا الشمالية والوسطى والجنوبية. وكان لا بدّ للبلدان الألمانية من انتظار «ليسنغ» حتى تؤكّد استقلالها الثقافي «وقضتْ السويد زمناً طويلاً كي تَهْضم المغامرة الحربية التي دفعها إليها شارل الثاني؛ وأغلقتْ وصايةُ ماري اليزابيت النمساوية كلَّ حياة ثقافية في البلاد المنخفضة النمساوية؛ وظلّتْ إسبانيا في انحطاطٍ تام في عهد سلالة «بوربون» الفرنسية ولم تخرج منه إلا مع شارك الثالث و«آراندا» (١٧٥٩)؛ وكانت البرتغال متبلّدةً في عهد «جان الخامس» ومستغرقةً في نوم طويل لم يوقظها منه «بومبال» - الذي حَمَلَه إلى السلطة تيارٌ إصلاحي عريض- إلا بدءاً من ١٧٥٥. وفي الشرق، لم تُؤْتِ إصلاحات بطرس الأكبر ثمارَها في روسيا إلا بعد أربعين سنةً من موته (١٧٢٥)؛ وظلّت بولونيا، الضعيفة والمهدّمة غارقة في «ليلٍ ساكسوني» أو في «السارماتية»، إلى المدة التي تمّت فيها يقظتُها العظيمة الدرامية ، في عهد ستانيسواف الثاني أوغست بونياتوفسكي (١٧٦٤)، والقسمة الثلاثية التي

تعرّضت لها حينئذٍ؛ وتألّقتْ «بوهيميا» التي لجمها آل هابسبورغ في النمسا، في الميدان الجمالي «الباروكي»، لكن آدابها وفكرها ولغتها انحطت انحطاطاً خطيراً، حتى هبّة نهضتها القومية، في النصف الثاني من القرن؛ أما الهنغاريون فقد تخلّصوا ببطء من آثار النير العثماني الذي ظلّ يُثقل كاهل الصرب والرومانيين واليونان.

ولقد ظهرت مع ذلك علاماتٌ مبشِّرة بالتحرر هنا وهناك، لكن الخطر ماثلٌ حينئذٍ بأن نقرأها ضمن رسمٍ مُجمل من الغائية المرتدة إلى الماضي والتي هي، على العموم، طريقة تاريخية رديئة جداً. ويظلّ صحيحاً مع ذلك أنّ ما سنحدّده هنا، «كأنوار»، وبأشكال شتّى، يُغذّي في هذه البلدان، استعدادات فكرية تقترب من استعدادات البلدان المتقدّمة وتخلق بين هذه وتلك تلاقيات واقعية، تزداد بالمبادلات العديدة التي يُيسِّرها حينئذٍ انتشار المكتوب وممارسة السفر («الجولة الكبرى» في أوروبا التي شرع بها عددٌ من شباب النخبة). «أحبّ الترف بل العيش الوثير، وجميع الملذات، والفنون من كل نوع...يالروعة هذا القرن الحديدي!» (فولتير. الاجتماعي)

الأنوار الطالعة: ١٦٨٠-١٧٥٠

في الثمانينات من القرن السابع عشر إنما برز ما سيبدو فيما بعد وكأنه الجهاز الإيديولوجي والتكتيكي للأنوار. وكذلك مع تأسيس «بن» لـ«فيلادلفيا» في (١٦٨٢)، في اللحظة التي انفتحت فيها للمغامرة الاستعمارية آفاقٌ جديدةٌ، حيث لن تلبث فيها هذه الأنوارُ نفسها طويلاً حتى تصادف نقطتها العمياء. وفي الطرف الأقصى الآخر ستتوقّف مسيرتُنا في ١٧٥٠. وفيما عدا بعض الاستثناءات (روسيا) يشكّل منتصفُ القرن بالفعل علامات وقفٍ بارزة يمكن أن يرمز إليها غيابُ «باخ»، و«موراتوري» و«لاميتري»، وغياب السيدة «دي تنسن» التي ما لبثت أن حلّتْ محلها السيدة

«جيوفران»، والسيدة «دي شاتليه»، التي يشير غيابها إلى بداية مرحلة فولتير الثانية، وتحوّل «سويدنبورغ» من العالم الاختصاصي إلى المتصوّف، ولا شك أن انتصار الأنوار لم يحصل بعد: ففي بروسيا ما زالت تُقْطَع أنوفُ الفارّين وآذانُهم؛ وفي فرنسا أخفقتْ محاولةُ الإصلاح الضريبي التي قام بها «ماشو»، انطلقت حَمْلةُ «شهادات الاعتراف» وستتّخذ المغامرةُ الفلسفيةُ «مسيرةً أخرى. لقد غنى فولتير نشيداً دولياً عظيماً وجميلاً":

"لقد أفاد الإنجليزُ كثيراً من مؤلّفات لغتنا، وينبغي لنا بدورنا أن نقترض منهم بعد أن أقرضناهم؛ ونحنُ والإنجليز، لم نأتِ إلا بعد الإيطاليين الذين كانوا معلّمينا في كل شيء، والذين تفوّقنا عليهم في بعض الأشياء. ولست أدري أيّ بلدٍ من هذه البلدان يجب أن يُمنَح الأفضلية؛ لكن ما أسْعَدَ الذي يعرف كيف يحسّ بمزايا كلّ منها!».

(فولتير. رسائل فلسفيةً).

ومذئذٍ أصبحت أوروبا معبّأةً باتجاه الماضي والعبقرية والحساسية بما فيها من جوانب قومية خالصة. لقد تخفّف الإنسان من الغفّارة اللاهوتية، وما كاد يثوب إلى نفسه حتى وجَد هويته تتزعزع من جرّاء العناصر الأولى لفكر التطورّ. وقد شهدت سنتا ١٧٤٩-١٧٥٠ بدايات كوندياك، وبوفون، ومارمونتيل، وغراي، وسيترن، وليسنغ، و«ويلند»، وكلوبستوك، وجنسر. وانعطف التحلّل من الدين والأخلاق انعطافاً قاده من «غريبيون» الابن إلى «ساد». وارتسم الرجوعُ إلى القديم مع «مجموعة الأعمال القديمة» (١٧٥٢-١٧٦٧) للكونت دي كايلوس، وتباعد ("علم الجمال» ١٧٥٠-١٧٥٨) لالكسندر بومغارتن (١٧١٤-١٧٦٢) عن العقلانية. وهناك على الخصوص حَدَثان باريسيّان خلقا شروط التجدّد الجذري: إصدار «الموسوعة» وإشراقةُ «فنسين» التي ألهمت روسو موقفاً فلسفياً جديداً.

ما الأدب بين ١٦٧٠ و ١٧٥٠؟

ممّا له دلالته أن «شارل باترو» (١٧١٣-١٧٨٠) أعاد في ١٧٥٣ طبع كتابه «دروس في الأدب» المطبوع في ١٧٤٨، وأضاف إليه هذا العنوان الفرعي « مبادئ الأدب». ذلك أن شيئاً ظهر بالفعل في الأفق الثقافي الأوروبي، في منعطف هذا القرن، وهو شيٌ لم يكن الشطر الأول من القرن يعرف كيف يعيّنه مع تهيئته لطفوّه. في هذه المرحلة من «الأنوار»، كان ما نسميه اليوم «الأدب» يتميّز تميّزاً غامضاً عن جميع الإنتاج الإيديولوجي والنظري والعلمي والفنّي وإن كان الأدبُ يغتذي بها ويصوّرها على نحو باهر. ولذلك، فقَبْل فحص ما يمكن تسميته «جَيَشان» الكتابة في الفنون الأدبية التقليدية، سنرى في أية شروط انفتَحَ «عصرٌ جديدٌ أمام الفكر الفلسفي والديني» وتمّ حتى ١٧٥٠ «استخدام أدوات الفكر النقدي». إن هذا الفحص المسبق للمحيط الإيدولوجي والعلمي والجمالي الذي قد يبدو مُفرط الاتساع بالنسبة إلى أية مدّة أخرى، يضعنا إذن بالنسبة إلى هذه المرحلة، في قلب الإنتاج الأدبي، ولا تكوّن إطاره وإنما مادته وغرضه. نحن على أعتاب مدة تُعِدُّ الخلاصةَ الموسوعية ويَنْهض فيها ويتألّف - على غرار موسيقا باخ- في جميع ميادين الفكر والعلم والفن، الإعلام والاعتراض والاقتراح.

عصر جديد أمام الفكر الفلسفي والديني

في أثناء الثمانينات من ١٦٨٠، لم يكد يستقرّ التوازن الجديد في صلح «نيميغ»، حتى هزّت أوروبا ثلاثة أحداث عظيمة الأهمية خلخلت العقول: هجمة الترك الذين حاصروا «فيينا» في ١٦٨٣ التي خلّصها يان سوبييتسكي بعد لأيٍ؛ وإلغاء منشور «نانت» (١٦٨٥)، على يد لويس الرابع عشر، الذي

أجبر عدداً غفيراً من البروتستانت الفرنسيين على اختيار المنفى، وقد استُقبلوا بخاصة في المقاطعات المتحدة، وفي سويسرا وانجلترا وفي البلدان الألمانية وهنغاريا؛ والثورة الإنجليزية المظفّرة (١٦٨٨-١٦٨٩) التي طردت من عرش انجلترا الملك الكاثوليكي جاك الثاني وأحلّتْ مكانه الحاكم الإقليمي لهولندا «غيوم دورانج». هذا الكَسْر الثلاثي الذي ائتلفَ مع ضرورات التطوّر الإقتصادي سوف يعطي الفكرة والوسائل لتبدلٍ نشطٍ للأنظمة القديمة. إن الضعف الذي حلَّ ببيت النمسا، وعودة التعصب الديني إلى فرنسا، وتحوّل السلطة السياسية الإنجليزية إلى نظام دستوري، ويُضاف إلى ذلك تشكيل قوة بروسية جديدة مع «فريديريك غيوم دورانج» أمير أمراء «براندبورغ» الذي مات في ١٦٨٨، وتولي «بيير رومانوف» السلطة في موسكو، وقد عَزَمَ على أن يجعل من روسيا دولةً حديثةً وأن يصبح بطرس الأكبر، إن ذلك كله لم يزعزع النظام السياسي الأوروبي فحسب، لكنه خلق الشروط من أجل اتّهام جذري للمبادئ التي بُني عليها ذلك النظام.

المقاطعات المتحدة، مركز الحركة

ليس من قبيل المصادفة أن يكون مركز هذه الهزّة الدبلوماسية وهذا الفوران العقلي في المقاطعات المتحّدة. فمنذ القرن السادس عشر أصبحت هذه المقاطعات المركز الأول للنشر في العالم. وقد سادتها حريةُ الضمير والتعبير العظمى، ولم ينقطع فيها النشاطُ الفكري الأكثر تألّقاً منذ الحقبة الأنسية العظيمة. وتطوّر حينئذٍ من حول «هويجنز»، وغرافيوس، وكوبر، وغرونوفيوس، و«بورمان»، وإلى هذا الملاذ وصل تباعاً «فورلي» ١٦٨٠، و«بايل» ١٦٨١، وجوريو ١٦٨٢، ولورد «شافتسبوري» ١٦٨٢ وسكرتيره «لوك» ١٦٨٣، وليكليرك ١٦٨٣، و«ريبيرو سانشز» (الطبيب البرتغالي تلميذ «بويرهاف») الذي أرسله إلى بلاط روسيا، ثم وفرّ وثائق لـ«بوفون» وقدّم مقالةً للموسوعة،

وصل إليها هؤلاء وآخرون مدفوعين بالهزّات التي حدثت في بلدانهم. ولم يضع هؤلاء لأنفسهم «برنامجاً» بحصر المعنى، لكنهم توزّعوا المهمّات، إن صح الكلام. لكن لا بدّ من القول إنه بالرغم من عبقرية وحميّة الذين سيدعوهم «فونتينيل» (الفريق الصغير المختار»، فإنهم لم يستطيعوا أن يُؤمِّنوا لأنفسهم هذا الحضور الاستثنائي الذي حظوا به على الفور! إلا لأنهم طرقوا أفقاً من الانتظار المتعطّش إلى التحوّلات والمستعدّ لتطبيقها.

«جَرِّبْ كل شيء، واحتفظْ بما هو حسنٌ، تلك هي الوصية الإلهية».

القس الكالفيني، «بيير جوريو» (١٦٣٧-١٧١٣) أخذَ على عاتقه التنديد الساخط على العقائدية الوثوقية المُضطهِدة والسجال المفتوح مع اللاهوتيين الكاثوليك: «رسائل رعوية» ١٦٨٦، و«تحقّق النبوّات أو خلاص الكنيسة القريب» ١٦٨٦، و«زفرات فرنسا المستعبدة التي تتوق إلى الحرية» ١٦٨٩.

و«بيير بايل» (١٦٤٧-١٧٠٦)، وهو ابن وزير فرنسي «كونت» «فوا»، وقد أصبح بعد شبابٍ» متنقّلٍ بين، تولوز» وجنيف وباريس وسيدان، فيلسوف. «روتردام» وهاجم هجوماً لا هوادة فيه الآراء المسبقة والخرافة: وذلك في سخرية «رسالة حول المذنّب» (١٦٨٢)، و«النقد العام لتاريخ كالفينية «مانبورغ» (١٦٨٢)، و«حال فرنسا الكاثوليكية الخالصة في عهد «لويس الكبير» (١٦٨٦). ثم إنه في الشرح الفلسفي لأقوال المسيح: أجْبِرْهم على الدخول» (١٦٨٨)، تباعد عن أصدقائه البروتستانت ولم يحكم لأيٍّ من المذاهب وذلك باسم حرية الضمير. ثم إنه وضَع بتأنٍّ نقداً تاريخيّاً منهجيّاً مطبّقاً على جميع الأغراض، نقداً يتوِّج جميع الجهود السابقة لتيّارات الفكر الأوروبي الحرّ، في «المعجم التاريخي والنقدي» (١٦٩٥-١٦٩٧)؛ طُبِع عشر طبعات حتى ١٧٦٠. وهو، في بحثه عن أسباب الخطأ الإنسانية، يَستْند إلى فحص الحقائق الدينية نفسها وفحص النصوص التي جعلتها مكرّمةً، ويسلك الطريق التي افتتحها «ريشار سيمون» (١٦٣٨-١٧١٢) في التاريخ النقدي للعهد القديم» (١٦٧٨) والتاريخ النقدي للعهد الجديد» ١٦٨٩. وممَّنْ استلهموا فكره،

وهم كثيرون، يمكن أن نذكر الدانماركي «هولبرغ»، والإسباني «فيجو»، والروسي «تاتيشتيف» الذي وَجَدَ فيه الأساس العقلاني الذي يُسوِّغ إصلاحات القيصر بطرس؛ والألماني «جوهان جاكوب مروكر» (١٦٩٦-١٧٧٠) الذي أصبح كتابُه «تاريخ الفلسفة النقدي» (١٧٤٢-١٧٤٤) المصدر الرئيسي لمقالات ديدرو الفلسفية في «الموسوعة». ويظل «بايل» اليوم، بالنسبة إلى الأوروبيين، رمزاً لنضجهم الفكري والأخلاقي إذا مورس بالتسامح بعد أن يُفهم فهماً جيداً أي بالاحترام والرغبة في الاطلاع بين الواحد والآخر.

«لمحمّديون، مُضطرّون، بحسب مبادئ عقيدتهم، إلى استخدامهم العنف لإزالة الديانات الأخرى؛ ومع ذلك فهم يتسامحون مع هذه الديانات منذ قرون طويلة. أما المسيحيون الذين لم يُؤْمروا إلا بالوعظ والتعليم فهمْ يبيدون، منذ أقدم الزمن، بالحديد وبالنار، كلَّ مَنْ ليس من دينهم....والنتيجة التي أريد أن أستخلصها من ذلك كله هي أن الناس قلما يتصرّفون وفقاً لمبادئهم».

«بيير بايل» المعجم التاريخي والنقدي

برنامج الفلسفة الثلاثي

«جون لوك» (١٦٣٢-١٧٠٤) الذي دُعي «هرقل» أو «نيوتن» الميتافيزيك، هو أول «الفلاسفة»، أي الذين أرادوا حينئذٍ أن يجعلوا كلَّ تأملٍ نظريٍ نقدياً و«نافعاً»، في آنٍ واحد، و«النفع» من كلمات الأنوار الرئيسية. لقد نشأ نشأةً علمية وطبّية. واطلع على الشؤون الاقتصادية والسياسية على يد اللورد «شافتسبوري»، فتصوّر منذ ١٦٧٠ هذه الفكرة وهي أن تبدأ كل خطوة من خطوات المعرفة ببحثٍ استباقي حول أداة المعرفة أي العقل البشري. كان، في الوقت نفسه، متسامحاً وملزماً، متواضعاً وطموحاً، هادئاً وحازماً، فنشّر في ١٦٩٠ «محاولة في الفهم البشري» الذي تُرجم إلى الفرنسية في ١٧٠٠، وغدا أحد كتب «الأنوار» المقدّسة. وفيه يَدحض فطريّة الأفكار، وكلُّ

فصلٍ بين الأفكار المشخّصة المتولّدة من التجربة المحسوسة وبين الأفكار المجردة التي هي ثمرةُ التفكير، وكلُّ قطعٍ بين الأفكار البسيطة والأفكار المعقّدة، التي يرى أصلها لا في سرٍّ ما لا يمكن بلوغه، وإنما في إمكانٍ غير متناهٍ للتركيب الذي يستطيعه العقل انطلاقاً من ممارسة الحواس. وعندما عاد إلى لندن مع «غيوم دورانج» شارك في الإصلاح السياسي ولا سيما في «بحثان حول الحكومة ١٦٩٠»، حيث عُرضتْ بوضوح نظريةُ العقد المدفونة حتى تلك اللحظة في الأعمال العلمية لمنظّري الحق الطبيعي: لقد رفَضَ الفكرة التي جسّدها «هربز» والقائلة إنَّ الحق الطبيعي يعادل الوحشيّة الفوضوية وهو يَسْتدعي دولةً قمعيّة بشراسة، كما نَبَذ النظرية السائدة إذ ذاك، نظرية الحقّ الإلهي، ودعا إلى الانتقال المتسق بين الحالة الطبيعية وبين الحالة الاجتماعيّة، وكلا الحالتين تُداران بمبادئ الحرية والعقل ذاتها، إذ إنَّ الحالة الثانية ليست سوى تنظيم مفهوم ومقبولٍ بحرية من الحالة الأولى، عَبْر التفويض وفصل السلطات. وبذلك فتَح المجال لكل من التفكير السياسي والاجتماعي في ذلك القرن باتجاه الليبرالية التي أضاف إليها «لوك» عنصرين يرميان إلى إزالة العائق الديني بموقف لم يلبث أن دُعِيَ «تأليهياً»: «رسالة في التسامح» ١٦٨٩، و«المسيحية المعقولة» ١٦٩٥.

وحينئذٍ اهتزّ نظامٌ كامل، النظام الذي كان قائماً بشكل متضامنٍ على حرفية النصوص المقدّسة - التي لم تكن معروفةً معرفةً حسنة في الغالب -، وعلى مبدأ السلطة، وعلى الضمانة الإلهية لقدرة الأمراء وللتوزيع الاجتماعي، وعلى أخلاق الطاعة والخضوع. إن نشر هذه الأفكار ما لبث أن قام به الصحفيون- مثل «بايل» و«باناج» و«كيلليرك» - لدى المثقفين ولا سيما لدى المجتمع الراقي على يد «انطوني شافتسبوري» (١٦٧١-١٧١٣) ابن الرجل السياسي وتلميذ «لوط»، في «بحث عن الفضيلة والاستحقاق» ١٦٩٩، الذي ترجمه واقتبسه «ديدرو» في ١٧٤٥؛ «ورسالة حول الحماسة» ١٧٠٨، وعلى يد «برنار دي فونتينيل» (١٦٥٧-١٧٥٧): فـ«أحاديث حول

تعدّد العوالم» ١٦٨٦، و«تاريخ المعجزات»، ١٦٨٧، وأصل الأمثال الخرافية ١٦٨٧، أدخلتْ في العقليّات السمات الأساسية لرؤيةٍ جديدة للعالم، بروح رشيقةٍ وتفكير مُقنع يجعلها سهلة المنال ومُستساغة. وهذه الطريقة تميَّز بها «فولتير» (فرانس آرويه، الملقب فولتير (١٦٩٤-١٧٧٨)، وهي غير بعيدة عن طريقته:

"لقد فتح حاجز عالمٍ جديد؛ ورسم أمام أعيننا الذاهلة، درب عوالم غير متناهية، متولّدة من حوله، قاستْها يداه وكبرتْ بأمره، سمعها الجاهلُ وأعجب بها العالم: ماذا تريد فوق ذلك لقد عَمِلَ «أوبرا».

فولتير. الأعمال الكاملة.

في السنوات الخمسين التالية سوف يتمّ هذا البرنامج الثلاثي للفلسفة: النضال ضد جميع ضلالات الفكر البشري التي يمكن التعرّف عليها تاريخياً والحاضرة أبداً، سلسلة تقدّمه وتسارع هذا التقدم، وهجران كل اعتقادٍ بحقيقة مطلقة وعامة، وهو هجران نشطٌ لكنه قد يتمّ عن الحنين إلى الماضي في بعض الأحيان.

المسألة الدينية

«الله هو العلة الأولى للأشياء» (ليبنز. الربوبية)

وبصدد المسألة الدينية، امتدت الحركةُ النقدية أيضاً مع الإيرلنديين فيليب وبلتازار بيكر، والأنجليزيّين تولاند وكولنز، والدنماركييّن هولبرغ وآرب، وعبّر أعمال فولتير كلها. ومع ذلك، ظل القائلين بالتقاليد مسموعاً: فقد كَتب «بوتتز» «القلب الإلهي» ١٧١٠، وكتب «بنيان»: «رحلة الحاج». وفي فرنسا، غذّت الخصومات بين الطوائف إنتاجاً وفيراً خصومة البروتستانتية ولا سيما في زمن إلغاء مرسوم «نانت»، وحول «بوسويه»: «تاريخ تنوّعات الكنائس البروتستانتية» ١٦٨٨، خصومة الجانسينية التي

أطلقها لمدة نصف قرن القرار البابوي ١٧١٣ الذي أدان البابا «كليمان الحادي عشر «بموجبه «الأفكار الأخلاقية» ١٦٩٤ للأب «كينيل»؛ خصومة مذهب «الطمأنينيّة» (السيدة غويون: «الوسيلة القصيرة والسهلة جدًّا للصلاة» ١٦٨٨؛ فينيلون «تفسير حكم القديسين» ١٦٩٧؛ وردّ «بوسويه» على ذلك في «الكلام على مذهب الطمأنينة ١٦٩٧؛ كل ذلك، دون شك، ردود فعل المؤسسة على مسيحيين - وليست هي الأقل شأناً !- أضعفوا بتفضيلهم الاتصال الشخصي بالله والحياة الداخلية، سلطتها وشاركوا، من وجهة النظر هذه، في الحركة الهامة لتحرّر «الأذوار» .

لا ينبغي إذن الاعتقاد بأن الإيمان والممارسة الدينية قد هُجِرا، بالرغم من تضاؤل شأن كاثوليكية روما الذي أوقعتها فيه الباباوات الضعفاء. ولم يتّهم الفكرة الدينية أحدٌ من المفكرين الكبار في ذلك الزمن، لا «نيوتن» ولا «باخ»، ولا «ليبنز»، ولا فيجو، ولا مونتسكيو، ولا فيكو، ولا العلماء الهولنديون. وكان الفكرُ الحر الذي يميل إلى الإلحاد ظاهرة إنجليزيةً حصراً تقول بها أقليةٌ قليلة، كما أن الهيجان المعادي لرجال الدين فرنسيٌّ على نحوٍ نموذجي. وفي البلدان الكاثوليكية كما في البلدان البروتستانتية والأرثوذكسية، كان الهدف هو التوفيق بين العقل والوحي: وبالحذر البرجوازي الخالص كان الرهان في آنٍ واحد على الربح الجوهري الذي يمكن جَنْيُهُ من «الفلسفة»، وعلى الأمْن الذي تحمله الديانةُ المعتدلة من أجل التوازن في حسن السلوك. وقد قدّم «لوك» كما رأينا المَثَل على ذلك، وتبعه «صموئيل كلارك» (١٦٧٥-١٧٢٩) في «واجبات الدين الطبيعي» ١٧٠٦، وأندريه «ميشيل دي رامساي» (١٦٧٦-١٧٤٣) في «المبادئ الفلسفية للدين الطبيعي والمُنزل» ١٧٤٨، كما تبعه السويسريان «ماري هوبير» (١٦٩٥-١٧٥٣) و«ج - فيرنيه»، والشاعر الألماني: بارتولد انريش بروكز» (١٦٨٠-١٧٤٨) «في اللذة الأرضية في الله» (١٧٢١-١٧٤٨). كما كتَبَ الكرواتي رودجر بوسكوفيتش» (١٧١١-١٧٨٧)، صديق «رامساي»، في ١٧٥٨: «نظرية الفلسفة الطبيعية».

ومن جهة أخرى، ليس من قبيل الروح «المعادية للأنوار»، ولا من قبيل الروح «القومية» (الألمانية مثلاً)، - لأن الظاهرة عامة - أن برزتْ نماذج للحياة الدينية أقل شكلية وأصدق اضطلاعاً بالمسؤولية: «التقوّية[1] الألمانية «سبينز» و«أوغست فرانك» (١٦٦٣-١٧٢٥) والتقوية الدنماركية لـ«هانز ادولف بروسون» (١٦٩٤-١٧٦٤) والأخوان «المورافيان» نيكولاوس زنزندورف» (١٧٠٠-١٧٦٠). و«الميثودية[2]» لـ«جون ويسلي» (١٧٠٣-١٧٩١)، والجانسينية الإيطالية، والبروتستانتية المتعصبّة لدى الهنغارية «كاتا بيتلين» (١٧٠٠-١٧٥٩). وقريبٌ من ذلك، في البرتغال، دورُ «الأوراتوريين[3]» الذين غذّوا الاتجاه القويّ إلى التوفيق بين الإيمان والأنوار.

وبالاتجاه نفسه النقد الباروكي (بأقلام «بادري فييرا»، و"فري لوكاس دي.س.كاتارينا»، و«بلورو» ونقد «التفتيش» الذي قاده في قلب الكنيسة الإسبانيّة الأنَسيون المتدينون اليونانيون «انتراكينيس»، و«كيمنيتيس»، و«نوتاراس». وفي روسي: أثار الجدلُ حول الإصلاح الديني المسائل ذاتها: أيّد «فيوفان بروكوبوفيتش» (١٦٨١-١٧٣٦)- ضد ستيفان ايافورسكي- جهدَ القيصر الذي أخذ يقّرض من سلطات الكنيسة من أجل تحديث البلاد. وفي البلدان التي هبّتْ عليها هذه الروح الجديدة بأقصى الشدة، كانت محاولة التوفيق هذه هي الأكثر نشاطاً. ففي المقاطعات المتحدة لم يَزِدْ هذا التوفيق عن متابعة تقاليد «ايراسم» و«كورنهيرت»؛ وفي سكاندينافيا تآلف التطبيقُ العلمي مع التصوّف لدي «ايمانوئيل سويدنبورغ» (١٦٨٨-١٧٧٢) في «عبادة الله ومحبته» ١٧٤٥؛ وقبل ذلك، كانت «المزامير السويدية» ١٦٩٤، لأبيه «جيسبر سويدبرغ» (١٦٥٣-١٧٣٥) تمزج الجرأة بالنزعة النبويّة. ومن

---

(١) التقوية: حركة دينية ألمانية دعتْ إلى دراسة الكتاب المقدّس وأعدت على الخبرة الشخصية. المترجم.

(٢) الميثودية: حركة دينية إصلاحية. المترجم.

(٣) الأوراتوريون: طائفة دينية المترجم.

«مالبرانش» إلى «ليبنز» و«وولف» ثم إلى «روسو»، تُمثّل هذه المحاولةُ الجهدَ الرئيسي للفلسفة التأمّلية.

وذلك هو خطٌّ بحث العلوم التجريبي لـ«باكون» (نحن لا نعرف ولا نتعلم كيف نَعْرف إلا بالتجربة)، وهو الخط الذي نشّطه «لوك» و«نيوتن» اللذان تبعهما «فرنسيس هوتشيسون» (١٦٩٤-١٧٤٦) ولا سيما «دافيد هيوم» (١٧١١-١٧٧٦) في:'عمل الطبيعة البشرية». ١٧٤٠، وفي امتداد له: «بحثٌ في الفهم البشري» ١٧٤٨، «وبحثٌ في مبادئ الأخلاق» ١٧٥١، وفيها جميعاً يَدْحض مفهومي الجوهر والسبب، ويؤكد دور العاطفة في النشاط العقلي، ويفتح الدربَ لمذهب «كوندياك» الحسّي الذي يرى في إحساساتنا المصدرَ الوحيد لمعارفنا «محاولة حول أصل المعارف البشرية ١٧٤٦، وبحث في الإحساسات ١٧٤٩، كما يفتح الدرب لمذهب «كانت» النقدي الذي يحدّد قدرات وحدود ممارسة «العقل الخالص». وبالمقابل فإن «جورج بيركلي» (١٦٨٥-١٧٥٣) في «النظرية الجديدة للرؤية» ١٧٠٩، وفي «مبادىء المعرفة الإنسانية» ١٧١٠، وفي ثلاثة حوارات بين هيلاس وفيلونوس»، ١٧١٣، نقضَ من فوره المذهب الموضوعي للأنوار الناشئة، المتفائل بسذاجة: ذلك أن مثاليته رفضت وجود المادة والأفكار خارج العقل الذي يدركها والله الذي يحتويها. وقد كان بيركلي آخر معقل يعارض المادية والإلحاد، وكان الأساس لألوهية بنّاءَة (سيريس ١٧٤٤). أما «نيكولادي مالبرانش» (١٦٣٨-١٧١٥) وهو «أوراتوري»، تلميذ ديكارت فقد جعلَ من فكر الإنسان «رؤيةَ في الله»، ومن إرادته «السبب الموجب» «للحركة التي يحقّقها الله وحده»، في «مبحثٌ في الأخلاق وتأملات مسيحية وميتافيزيكية» ١٦٨٣؛ وفي مبحث في محبة الله «١٦٩٧؛ وفي «أحاديث حول الميتافيزيك والدين (١٦٨٨-١٦٩٨)، وحاول التوفيق بين حقائق الإيمان ويقين العقل؛ وحاول ذلك بخاصة «غوتفريد ولهلم ليبنيز» (١٦٤٦-١٧١٦) فهذا العبقري الكلي العبقرية كان رياضياً ولاهوتيّاً وقانونيّاً ومؤرخاً ودبلوماسيّاً وأمين مكتبة وكيمائيّاً (شارك في اكتشاف

الفوسفور)، ومهندساً (تصوّر مشروعات الآلة الحاسبة، والمكبس الهوائي، والغواصة)، ورحّالةً (اتصل بمالبرانشو، وهو يجنز، ونيوتن، وبايل، وسبينوزا)، ومنشّطاً لمجلّة ("أعمال الباحثين» في لايبزيغ، أسّسها «مَنْك» في ١٦٨٢) ولأكاديمية برلين، وعمل فضلاً عن ذلك، وبلا جدوى، مع «بوسويه» من أجل إعادة وحدة الكنائس، وشُغِف بالصين، وألّف صلاةً مسكونيّةً للمسيحيين واليهود والمسلمين.وأعمالُه ضخمة، ومتعدّدة الأشكال. والقسم الفلسفي منها ("مقالة في الميتافيزيك» ١٦٨٥؛ «محاولات جديدة في الفهم الإنساني» ١٧٠٠؛ «محاولات في الربوبية» ١٧١٠؛ و«المونادولوجيا» ١٧١٤؛ «مبادئ الطبيعة والنعمة» ١٧١٨، يوفّق بين مبدأ التفرّد «الموناد» ووجود الكون «الاتساق المعيّن مُسبقاً»؛ وعلاقاتهما منظمةٌ بفعل العلل الكافية التي أخرها الله، الذي يختار أن يَخلُق في كل لحظةٍ «أفضل العوالم الممكنة». إن تراتب المونادات واندراجها في مجموعة متماسكة سَمح باتساق صورتيْ العالم الفيزيائي (المكانيكي) والروحي. ومعلومٌ المصير الذي لقيتْه هذه لمفاهيم لدى فولتير في «كانديد»، وهي المفاهيم التي استأنفها بثقلٍ شديد «كريستيان فون وولف (١٦٧٩-١٧٥٤). ففي كتابه «الفلسفة الأولى أو الأنطولوجيا» (١٧٢٨-١٧٥٠) أكّد قبليّاً التلاؤم التام بين الكائن وصفاته، أي بين الفكر الإنساني والأغراض التي يَعْكف عليها. وفي كل مكان، كان الإنتاج الفلسفي، يدعم هذه الجهود للتوفيق بين فتوحات العقل وبين تقاليد الإيمان وصيانة الأخلاق. ولعب كلٌ من «بومغارتن» تلميذ «وولف»» و«اريفيدو فورتس»، و«اندريه بانكوك»، ونيكولا مافرو كودداتوس، دوره في ذلك. وتحتلّ المدرسةُ الإيطالية مكاناً رفيعاً في هذا المجال – مع «ميشيل انجيلوفا رنيلا»، وجيوفاني دي سوريا»، و«أنطونيو جينوفيزي، و«موراتوري» – على أساس أن هذه المدرسة حريصةٌ على البحث النقدي الذي تحرّكه إرادةٌ إصلاحية. ومع ذلك، ففي فرنسا، كانت أعمال «ديدرو» الأولى : «الأفكار الفلسفية» ١٧٤٦؛ «نزهة المرتاب» ١٧٤٧، «رسالة في العميان» ١٧٤٩؛ تنبئ بتقدم المادية الملحدة.

استخدام أدوات الفكر النقدي

امتدّ منذئذ تطبيق العقلانية الديكارتية إلى جميع الميادين الفلسفية والعلمية والتاريخية والسياسية والاجتماعية والجمالية والأخلاقية والدينية، مع جميع العلاقات القائمة باستمرار بينها. وثَبتَ، بطريقة منسقة أو تنافسيّة، انتصارُ الفكرُ النيوتوني وتطورُ المذهب التجريبي. وفيما وراء انجلترا والمقاطعات المتحدة وفرنسا، برز تأثير ديكارت في اليونان"أهل المنار»، وفي سكانديناقيا (هولبرغ وسويد نبرغ)، وفي البرتغال (فورتز). أما تأثير نيوتن فكان أبطأ تقدّماً وأصبح محسوساً في إيطاليا منذ ١٧٣٥ (الغاروتي).

كانت هذه الأدوات صالحةً في ثلاثة اتجاهات متكاملة: نظرية المعرفة، وممارستها (العلم والفنون من كل نوع)، وتعميمها وتطبيقاتها (التقنية) ولقد هَيْمن في كل مكان، في مزيج مدهش من الجرأة الجادة ومن التفاهة الإباحية عن قصد؛ ما دعاه «ج.ستاروبنسكي": ابتكار الحرية» وما يوافق أمانيّ الجميع: إنها آخر فرصة للارستقراطية القلقة من غروب قيمتها المؤسّسة ومن تزايد تركيز السلطة الذي قلّص امتيازاتها شيئاً فشيئاً؛ وهي مصلحة جمهور الشعب الذي ما يزال مضطهداً لكنه يرى شروط حياته تتحسّن وتتفتح أمامه جميعُ أنواع الدروب إلى «الاستحقاق الشخصي»؛ وهي، أخيراً، طموح الطبقة البرجوازية التي أخذت بين يديها الإدارة والصناعة والمصرف فتوّجت صعودها الذي بدأته منذ آخر العصر الوسيط. وحينئذٍ التفت الناسُ في ضربٍ من الإجماع، إلى الوجه الآخر لاكتشافات القرن السادس عشر، لا وجه الرعب وزعزعة الاستقرار والفوضى، وإنما وجه البناء والتفاؤل حول الغايات والوسائل، والإقناع الأكيد الناجز للمعارضين الغُمي.

الأدب والعلوم والفنون

في فرنسا، البلد كان يتمتّع في هذه اللحظة بأكبر نفوذ أدبي، شهدت السنوات الأخيرة من ملك لويس الرابع عشر استهتاراً متقاطعاً لفنيّن أدبيين كانا يعدّان من المرتبة الثانية، لكنهما رُفعا حينئذ إلى المرتبة الأولى لأسباب شعاريّة واضحة: فهناك، من وجهة «الرثاء»، وكأن المقصود الدفن الفخمُ لعالمٍ ينتهي، الرثاء الذي عمله «بوسويه» و«ماسكارون»، و«ماسيّون»، ومن جهة أخرى، الأعمال التي تعمّم المعرفة وتفتح العقول لأغراض المعرفة الجديدة، أعمال «لافونتين» (خطابٌ إلى السيدة «دي لاسابليير») ١٦٨٣، وأعمال «فونتينيل» و«بايل»، كما رأينا، وكذلك «سانت ايفيرمون» (محادثة المارشال «دوكنكور»)، ١٦٨٧؛ و«سانت ايفريمنيّانا»١٧٠٠. والمقارنة بين هذه الأعمال تُظهر ما سيتمّ من انتقال في أوروبا بأسرها، انتقالٍ من أدب الإيمان إلى أدب العقل، من استساغة التنعم إلى استساغة الفكر، من الإنشغال بالموت إلى تجميد الحياة، وإن تمّ هذا الانتقال بوتائر مختلفة. يقول «بوسويه»: «أيها المسيحيون، تنبّهوا، وتعالوا لتتعلموا كيف تموتون»، فيأتيه الردُّ من جوقةٍ، من وقاحة استبشار فولتير، وطمأنينة مونتسكيو، وتفاؤل «بوب»، وفضول «لينيه».

عمل «لينيه» أنظمةً وقام برحلات وكتبَ نصوصاً، كل ذلك في آن معاً، وانتقل «بوب» من الشعر الرعوي أو الهجائي إلى الشعر الفلسفي العظيم، وكان مونتسكيو كاتباً لامعاً، كما كان في الوقت نفسه عضواً نشيطاً في أكاديمية العلوم في بوردو، وشغل فولتير خمسة عشر عاماً من حياته في «سيري» يجري تجارب فيزيائية ويدرس نظام «نيوتن» ليعمّمه في فرنسا، وفي الوقت ذاته يقدم ها هنا كرّاساً للموسيقار «رامو»، ويقف هناك أمام المصور «لاتور»... ومن الصعب جداً، في هذه المرحلة، التمييز بين الكاتب

وبين الفيلسوف والفنان والعالم. فلم يكن النشاطُ الكتابي يُعرِّف بالأفكار والنظريات والابتكارات والتطبيقات فحسب، لكنه كان يُشيد ويتغنّى بها ويُنسّق بينها ويمدُّها. ولعل الأدب لم يَلْتق قط جميعَ «الفنون» مثلّ هذا الالتقاء-الفنون التقنية، فنّ العيش، الفنون الترفيهية، الفنون الليبيرالية، ويمكن أن يُؤْخَذ مثالٌ على هذا التداخل الثلاث التي أطلقت الأهواء من عقالها طوراً فطوراً. وتتعلق إحداها بالأدب إذ أظهرت شيئاً من أزمة نموه: وقد سُمِّيتْ في المقاطعات المتّحدة «حرب الشعراء»؛ وأعمال «سويفت» «حرب الكتب» (١٦٩٧-١٧٠٤)، و«بوب» في مجموعة الحماقات «(الدنسياد) (١٧٢٨-١٧٤٣)، مثّلتْ ذلك في انجلترا، وكذلك معارضة «غوتشيد» في ألمانيا، «لبودمر»؛ وفي باريس سُمِّيت هذه الخصومة: الخصومة بين القدماء والمحدثين (١٦٨٧-١٦٩٤)ثم في (١٧١٣-١٧١٦). وتتصل الخصومةُ الأخرى بالنظرية البيولوجية والوراثية إنها خصومة «التولّد الذاتي» التي استمر عدة عقود إلى أن حُسِمتْ نهائيًا عندما تم دَحْض «نيد هام» على يد «سبالانزاني» ١٧٦٥. والخصومة الثالثة لها علاقة بالموسيقا والفن الصوتي والتي تعارض فيها أنصارُ الموسيقا الفرنسية وأنصار الموسيقا الإيطالية والتي بلغتْ ذروتها في ١٧٣٢، في خصومة «المهرّجين». وفي جميع الحالات، فتحتْ هذه الأزماتُ الخصبة للمعرفة ميدان المستقبل. حينئذٍ تكوّنتْ فكرةٌ عن الإنسان الأوروبي وعن مصيره، ونزوعه إلى الفَتْح الشامل والسعادة النشيطة، مع تعدّد المعاني ومع تعاون المنظّرين والممارسين والعلماء والشعراء وكبار الإقطاعيين والمغامرين. وكان هذا العصر هو عصر «نيوتن»، و«بابان»، و«باخ»، و«ستراديفاريوس»، «أولر» و«وفيجو»، و«لينيه»، و«بيرنغ» و«فيكو»، ومن المؤكد أن المقصود هنا ليس المبادرة المنفردة، كما قد توهم به هذه السلسلة من الأسماء الشهيرة، وإنما المقصود عملية جماعية اضطلعت بها أنواعُ شتّى من المؤسسات.

الجامعات والنوادي والصالونات

كانت الجامعة في فرنسا روتينية جداً، متخلّفةً، لكن قد ناب عنها المعهدُ الملكي، وحديقة الملك، والمدارس التقنية، والجمعيات العامة. وفي شطرٍ كبيرٍ من أوروبا لم تكن الجامعة بهذا السقم: في «بال» حيث بدأ «أولر» يَعمل؛ في «بولويني» التي تجهّزت بالمخابر والمراصد وحيث علّمتْ امرأةٌ لأول مرة، «لوراباسي»؛ وفي «لايبزيغ» حيث أدخل «توماسيوس» العقلانية منذ ١٦٨٧؛ وفي «غوتنخن» حيث أُسِّستْ جامعةٌ «حديثةٌ» كلّياً (١٧٣٧). وأصبحت برلين بعد ١٧٤٠، ملتقى جميع علماء أوروبا مثل «برنولي»؛ و«موبيريوس»، و«أولر»، و«دالمبير»، ولم يلبث أن جاء «لاغرانج». القارةُ الأوروبية بأسرها اتّسمتْ بهذه الإندفاعة وشهدت تأسيس الأكاديميات: في موسكو ١٦٨٥، في لشبونه ١٧١٧، في بطرسبرج ١٧٢٤، في ستوكهولم ١٧٣٩، في كوبنهاغن ١٧٤٥. وبينما كانت النوادي في لندن تتّجه أكثر فأكثر نحو المسائل الفكرية، وبينما كان النشاط الفكري في باريس مرتبطاً ارتباطاً تقليديًا بحياة المجتمع الراقي، تطوّرت ظاهرةٌ تطوّراً خاصاً، وهي ظاهرة الصالونات التي يجتمع فيها الكتّاب الذين يستقبلون طواعيةً الأجانب لدى مرورهم: نادي «الانترسول» (١٧٢٠-١٧٣١)، وفقاً للنموذج الإنجليزي عند الرئيس «هينو»، صالون السيدة «لامبير» (١٧١٠-١٧٣٣)، صالون السيدة «دي تنسان» (١٧٢٦-١٧٤٩). ازداد الانفتاح الأوروبي لدى السيدة «نينان» (١٧٤٠-١٧٨٠)، ولا سيما لدى السيدة «جوفران» (١٧٤٩-١٧٧٧). وتضاف إلى ذلك فعالية اليسوعيين التربوية هم الذين أسهموا، في معاهدهم القائمة في كل مكان من أوروبا، في توحيد العقليات وتَفْتيح الأفكار بجعلها أكثر ميلاً إلى النقد وذلك بمقدار ما ظلّ تعليمهم مدرسيًا؛ ونشاط المحافل الماسونية التي تفرقّت في أوروبا (لندن ١٧١٧؛ روسيا ١٧٣٠؛ باريس ١٧٣٣؛ هامبورغ ١٧٣٣؛ هولندا ١٧٣٤؛ لوزان ١٧٣٩) والتي نشرت مثلاً

أعلى عقلانياً وتقدّمياً وعامياً؛ وأخيراً الدور الهام لنشر الأفكار وتداولها الذي لعبته الصحافة الدوريّة. وفي المدن الكبرى قامت المقاهي بوظيفةٍ مماثلة فسهّلت المقابلات الفرحة والجريئة، والنقاشات الناشطة بفعل إنتاج الساعة، وتبادل الأنباء المحموم.

وفي هذه الشروط أصبح ما يجري في جامعات «هال» و«ليد» و«بادو»، وفي أوبيرات «فيينا»، وباريس ولندن، وفي المصانع والأكاديميات أعظم أهميةً بما لا يقاس في نظر هذه القوة الجديدة – الرأي العام – من هياج «فحرّبي المقاطعات»، أو من عناء «الميتافيزيكيين» الضائع. وقد ردّد ذلك «فولتير» بأساليب شتّى:

«صورة رئيس وزراء انجلترا موجودة فوق مدفأة مكتبه؛ لكنني رأيت صورة «بوب» في عشرين منزلاً. وقد كُرِّم «نيوتن» في حياته، كما كُرِّم بعد موته، بما يستحق. وقد تنافسَ أعيانُ الأمة على حمل بساط الرحمة في موكب جنازته. وأدخلْ إلى وستمنستر، فلن تُعجَب بقبور الملوك هناك، بل بالصروح التي شيّدها اعترافُ الأمة بالجميل لعظماء الرجال الذي أسهموا في بناء مجدها».

(فولتير رسائل فلسفيةّ)

«لتُهلكْ الجدري جميع المقاهي الأدبيةَ!
لقد دمّرت من الشباب أكثر مما دمّر
اليانصيب الملكي».

(وليام كونغريف. حبٌّ بحب)

تأثير نيـــوتن

التأليه: هكذا بدتْ بالفعل جنازةُ العالم الإنكليزيِ الكبير في ١٧٢٧. لقد أُنزل الميتافيزيك عن عرشه شيئاً فشيئاً من حيث هو نموذجٌ للمحاكمة، وعدّ العلم منذئذ شرطاً لكل تقدّمٍ، لا التقدم المادي فحسب، وإنما التقدم الأخلاقي والسياسي ذاته، ولم يعد العلمُ يظهر وكأنه لا يتفق مع الروح الدينية ولا كأنه وسيلة للشعوذة أو كأنه سرابٌ ثقافي جذري، بل لقد أصبح موضوعاً للاهتمام والشغف الفائقين. وفي وقتٍ واحـــد ١٦٨٤، واشتهرت أعمال «رول» والأخوين «برنولي»، و«كليرو»، و«أولر»؛ و«دالمبير»، وحسابات «هيلبرنر» و«غوردانوس»، و«انتراكيتيس».

وفي علم الفلك، بدا أن مرور المذنّب في ٢٦ كانون الأول ١٦٨٠ أثار فضول الفلاسفة (فونتينيل، بابل، بيكر، ثم وستن، وفيجو) وتنافس العلماء الذي قدّمتْ لهم أعمالٌ اسحق نيوتن (١٦٤٢-١٧٢٧)، وعلى الخصوص «المبادىء الرياضية للفلسفة الطبيعية «١٦٨٧مثلاً نظريّاً موضّحاً عجيباً. محّص «كاسيني» و«لاهير» نظرية الأشكال المثلّثية ١٦٨٠، وزار لويس الرابع عشر مرصد باريس ١٦٨٢، وبُني مرصدٌ آخر في برلين (١٧٠٠). وأتاح «بيكار» الذي قاس قطر الأرض لنيوتن أن يَضبُط نظرية الجاذبية العامة، وابتكر «الميكرو متر» ١٦٨٢: وقاس «كاسيني» خطّ نصف النهار في باريس ١٧٠٢، وحسَبَ «هالي» أول مدارٍ لمذنّب (١٧٠٥) وبرهن على حركة النجوم الثابتة (١٧١٨) التي وضع لائحةً بها «فلامستد» (١٧٢٥)؛ واكتشف «برادلي» تحوّل المحور الأرضي (١٧٤٨). وافتتح «جورج دي بوفون» (١٧٠٧-١٧٨٦) وكيل حدائق الملك منذ ١٧٣٩، أعماله بـ«مَبْحث في تشكّل الكواكب» (١٧٤٥)، و«تاريخ الأرض ونظريتها» (١٧٤٩).

وتحرّرت الفيزياء شيئاً فشيئاً من الزوابع الديكارتية، بعد أن حرّضتها هي أيضاً قوانينُ الجاذبية. ويكفي أن نُشير هنا إلى أعمال «ماريوت» و«بويرهاف» و«مسشنبروك»، و«س غراميساند» و«تايلور» و«ماكلوران»،

و«نوليه»، و«موبرتويس» و«هويجنز»، وأن نذكِّر بهذا المثال الحسن من التعاون الأوروبي: فعندما حدَّد السويدي «سيلزيوس» غليان الماء بمئة درجة أتاح الترقيم بالدرجات (١٧٤٢) ولميزان الحرارة الذي اخترعه الإنجليزي «فهرنهايت» ١٧١٣، والفرنسي «ريومود» (١٧٣١). وعندما عارضَ الروسيُّ «ميخائيل فاسيليفتش لومونوسوف (١٧١١-١٧٦٥) نيوتن طوّر نظرية الألوان التي اقترحها في معارضته لها.

ولم تظل الكيمياء مكتوفة اليدين وهيَّأتْ للتقدم الحاسم الذي بلغتْه في النصف الثاني من القرن. وفي باريس، ألهمت دروس «رويل» (بدءاً من ١٧٣٨) مباشرةً «ديدرو»، و«دولباك»، ولافوازييه، وفَسَحَت ظاهرةٌ جديدة المجال للتجريب الذي قُدِّر أعظمُ مستقبل: الكهرباء. وهنا أيضاً، كان البحث أوروبيّاً: اكتشف «غراي» وجود أجسام موصلة وأجسام غير موصلة (١٧٢٩)؛ واكتشف «دوفاي» الشحنة الكهربائية للصاعقة (١٧٣٠)، ثم اكتشف وجودَ قطبين-إيجابي وسلبي؛ ونجَحَ «موسشنبروك» و«كونيوس» في أول ادِّخارٍ في «زجاجة ليد» الشهيرة (١٧٤٥)؛ وفكَّر «نوليه» في بعض التطبيقات العلاجية بخاصة (الصدم الكهربائي)، للكهرباء، (١٧٣٩-١٧٤٦). هل ينبغي أن نرى في ذلك رمزاً؟ وما لبث الأمريكي «فرانكلين» الذي استأنف جميع هذه البحوث فقادته إلى اختراع واقية الصاعقة (١٧٥٢).

غدت العلومُ الطبيعية موضوعاً سحريّاً بالنسبة إلى العلماء والجمهور. وعرَضَ «ودوارد» «تاريخاً طبيعياً للأرض» (١٧٠٢)؛ ودرس «هالر» نباتات سويسرا (١٧٤٢). وأنشأ «ريومور» تاريخاً للحشرات (١٧٣٤-١٧٤٢) وأعظم الجميع «كارل فون لينيه» (١٧٠٧-١٧٧٨) الذي اكتشف الخصائص الجنسية في النباتات (أغراس الأشجار ١٧٢٩)، وعمل بلا كلل في وضع أسس علم النبات وتمحيص تصنيفاتها كما عمل مدوّنةً بأسماء نباتات الحديقة الأوروبية في خمس لغات: اللاتينية والفرنسية والإنجليزية والبلجيكية والألمانية. وحين تكشف الطبيعة عن غناها وتنوّعها وتاريخها فإنها تقدِّم الحجة للدفاع الساذج أحياناً، كما هي الحال لدى الراهب «بلوش» (في «مشهد الطبيعة» (١٧٣٢-١٧٥٠) الذي نال في أوروبا كلها نجاحاً عظيماً)،

والدفاع المستنير أحياناً أخرى، كما هي الحال لدى الإنجليزيين «بويل» و«نيوتن»، أو لدى الفيزيائي اللاهوتي النيير لندي «نيوونتيت» في «وجود الله الذي تبرهن عليه عجائب الطبيعية» (١٧١٥) هو يبذل وسعه فيها ليدلّل على وجود المهندس الأعظم بحجج الكمال الطبيعي واللاهوت.

بيد أن الفقرة الأكثر استرعاءً هي التي حقّقها ما ستُسَمّى فيما بعد «علم الأحياء» (البيولوجيا). فقد جدَّده كليّاً «لوين هويك» باكتشافه كريات الدم الحمراء وبجريان الدم في الشعيرات (١٦٨٨)، ثم باكتشافه، بعد «هام» «الحيوانات المنويّة» (١٦٩٩). وطُبعتْ أعمالُ «مالبيغي» في لندن، في ١٦٨٨، و«تجاربه حول بنية الأحشاء» في فرانكفورت في ١٦٩١. ودرس «ريومور» على تجدد قائمة السرطان، ودرس «بونيه» التوالد العذري لدى الأرَقة ١٧٤٠، بينما أكّد «نيدهام» ملاحظاته المجهرية التي منها ستُولَد «أُدقليس» (النقاعيات) الشهيرة. وشطرٌ كبير من تفكير ديدرو تأسّس على هذه الاكتشافات.

مُنافسو «بابان»

أدواتٌ جديدة، وتقنيّات جديدة، وأراضٍ جديدة، ومُنتجات جديدة: علمُ ذلك الزمن حريصٌ على الخصوص بتطبيقاته المباشرة، الكفيلة بتحسين حياة البشر، وبذلك تشارك مشاركةً فعّالة في حركة القرن الفلسفية. لكن حتى قبل أن يُفكِّر في باريس بترجمة موسوعة «شامبير» (١٧٢٨)، وقبل أن يُدعى «ديدرو» ١٧٤٦ لهذا المشروع (التمهيد للموسوعة ١٧٥٠) شهدت هذه المدة استخداماً للبخار كطاقة على يد «دينيس بابان» (الآلة (المكنة) الأولى ١٦٩٠)، ثم على يد «نيوكومن» و«كوك». وبعد أن ضَبط «ريومور» ١٧٢٢ صيغةَ الفولاذ ظهرت مصانع الفولاذ الأولى (هنتسمان ١٧٤٠) وتطور صناعةُ «كريزو» (١٧٤٢). وأفادتْ صناعةُ النسيج من اختراعات «ليبلون» و«كي» و«فوكانسون» التقنية. وتقدّم فنُّ الزجاج بفضل مصنع مرايا «سان غوبان» ١٦٢٩، وسوف يتغنّى به «لومونوسوف»، الذي تمثّل عبقريتُه كمهندس وشاعر مرحلتنا تمثيلاً تاماً (رسالةٌ في فائدة الزجاج ١٧٥٢)؛ وتحسّن فنُّ الخزف، بعد

اختراعه على يد «بوتجر» (١٧٠٨) بفضل مهندسي «ميسن» (ساكس ١٧١٠)، و«وسفر» (١٧٤٨)، وبرلين (١٧٥٠). وبعد صنع «غوسماو» لأول منطاد بالهواء الساخن (١٧٠٩)، جرّب أول صعود فيها الروسي «رجاسان».

وفيما يتعلق بالغذاء، أتقن «بورتر» و«وايت» طريقة للحفظ (١٦٩١)، واخترع «تول» المِبْذر ١٧٣٣؛ وانتشر استعمال القهوة التي أقلَمَها الهولنديون في «جاوه» ١٦٨٦، والبرتغاليون في أمريكا (١٧١٠)، على الخصوص في فيينا، وامستردام، وباريس؛ وتوصّل «مارغراف» في الوقت المطلوب إلى صنع السكر من الشمندر، (١٧٤٧). وظهرت الشمبانيا على يدي «دوم بيرينيون» في ١٦٨١، في الوقت نفسه تقريباً الذي ظهر فيه الـ«بورتو» و«الجيريز»، و«الجن»، وكأنها رمزٌ مصفًى لهذا العصر المحتدم. وشهدت أوروبا أيضاً وصول مختلطٌ لأول كاوتشوك ولأول كاميليا (١٧٣٩) ونَعل الثلج (الألب ١٦٨٩) للمشي على الثلج، وساعة الجدار المصوِّتة (الغابة السوداء ١٧٢٦)، والآلة الكاتبة (ميل ١٧١٢) وساعي البريد لتوزيع البريد (برلين١٦٩٨) وماء الكولونيا (فيمينيس ١٧٤٩) وفرشاة الأسنان (ألمانيا ١٧٤٩). وتلهّي العصرُ بالإنسان الآلي لـ«فوكانسون» (عازف الناي المستعرض ١٧٣٧).

أما التطبيقات الطبية، فهي في ملء تطورها: التلقيح المضاء للجدري الذي أدخلته إلى إنجلترا «لادي مونتاجو» ١٧٢١، ميزان الضغط الشرياني لـ«هال» ١٧٢٦، الرعاية السنّية الأولى لـ«فوشار» (١٧٢٨)، ومعالجة أمراض الزهري، لـ«بويرهاف» (١٧٣٥) و«آوتروك» (١٧٣٦)، وأول عملية لتكثُّف عدسة العين لـ«دافييل» (١٧٤٥). وعلّمتْ انكلترا أوروبا الرياضة والكآبة، وهي متقدّمة في هذه النقطة أيضاً، ودُرستْ الكآبةُ التي تُدعى أيضاً السأم دراسة طبية على يد «شين» في «(المرض الانجليزي ١٧٣٣). وأول كتاب في الطب الاجتماعي هو «الطاعون وكيف تتمّ مواجهتهُ» (١٧١٤)، «لموراتوري» وقد أُعيد طبعُه مراراً. وشقّ «لاميتري» الطريق واسعةً أمام المادية بكتابه: والتاريخ الطبيعي للنفس» (١٧٤٨).

باخ، هندل، فيفالدي، رامو، والآخرون...

هذا العصر الذي كان عظيماً بالنسبة إلى تطوّر الفنون الصناعية وفنّ العيش، كان ذلك أيضاً بالنسبة لها الفن الخالص. فقد كثرت المؤلّفاتُ النظريةُ في هذا الميدان. وبعد موت «فيليبيان» (١٦٩٥)، جرى تبادلُ الأفكار حول «الجمال» عبّر أوروبا بأسرها، بأصوات «روجية دي بيل» و«جان بيير دي كروزا»، والراهب «دوبو»، و«جوناتان ريشاردسون» وابنُه، و«بودمر»، و«هتشيسون»، والأب «أندريه»، والراهب «بلتو» و«بومغارتن»، و«هوغارت». والدراسات المتعلقة بالنظر والسمع جدّدت فكرة ممارسة الفنون المتعلقة بالعين والأذن. فالأب «كاستل» مع البيان «القيثاري العيني» ١٧٤٠، و«رامو» مع نظريته حول التولّد التوافقي (١٧٣٧)، فتحا الطريق للتصورات الجمالية الجديدة، بينما وَفَدتْ آلاتٌ جديدةٌ لتُغني الإبداعَ الموسيقي: البيان ذو المطارق أو البيان القوي («كريستو فوري» ١٧٠٩)، ومعيار النغم («شور» ١٧١١)، والكمان (ستراديفاريوس ١٧١٤).

وعرفت الموسيقى حينئذٍ ازدهاراً لعلها لم تعرفة من قبل. موسيقا الآلات أولاً، مع هذه السلسلة من الأسماء التي تَدْفع إلى الحلم: كوريلي، ديلالاند، ماريه،بورسيل، كوبران، هندل، تيليمان، رامو، باخ، وابنه كارل فيليب ايمانوئيل، الذي حدد شكل السوناته الكلاسيكية، فيفا لدي، بيبوش، لكيلر، دومينيكو سكارلاتي. وكذلك غمَرتْ أوروبا السوناته، والكونشرتو، واللحن الغنائي، ومقطوعات الأرغن، والبيان القيثاري، والكمان الأوسط، من باريس وروما ونابولي والبندقية وفيينا ولندن وفايمار ولايبزيغ. وعلى خلفيّة هذه الموسيقى الباروكية إنما انتشر فكرُ الأنوار الطالعة وأُعِدّت أعمالُ أدبها الكبرى.

وما يميّز هذه المرحلة على الخصوص هو التوسع الخارق للموسيقا المُغنّاة فتَحتْ هذه الأسماء: أوبرا، والأوبرا باليه والمأساة الغنائية، والفاصل

الترفيهي، والملهاة باليه، والميلودراما، والموشّحة الدينية، و«الأوبرابوفا» (نابولي ١٧١٨)، والقصيدة أو الدراما الموسيقية، ثمة مئات الأعمال، ألّفها مع مؤلّفي المغناة مثل كينو، كامبسترون، فونتينيل، فولتير، لاموت، جان باتيست روسو، أنيسون، غي، فيلدنغ، ميتاستاز، وحتى درايدن، غواريني، سرفانتس، موليير أو شكسبير موسيقيون مثل لولي، وشاربنتييه، وسكارلاتي، بورسيل، (ديدون واينيه ١٦٨٩)، و«كامبرا» الذي حددت» أوروبا الرقيقه» له في ١٦٩٧ قواعد الأوبرا باليه، «وهندل» «المسيّا» ١٧٤١، وبوريورا، وفيفالدي (الأولمبياد ١٧٣٤). وهاوس وكذلك بيرغوليز ('الخادمة السيدة'نابولي ١٧٣٣)، و(باريس ١٧٤٦-١٧٥٢)، و('رامو» الهند الرقيعة ١٧٣٥)، وآرن، وجوميلي، وغلوك...وجان جاك روسو (عرّاف القرية ١٧٥٢).

إن النجاح الذي لا يُصدَّق لهذه الإنتاجات الغنائية لا يُفسَّر بالميل إلى التغرّب التافه أو بالفرار الخيالي، أو بالتفنّن من النموذج الرعوي بقدر ما يُفسَّر بالرؤية التي توفرّها هذه الإنتاجات عن مجتمع إنساني يكون موضعاً ممكناً للانسجام والجمال والسعادة.

واتو، هوغارت، بيرانيز، والمهندسون المعماريون

يمكن أن تبدو الفنون الأخرى، بالنسبة إلى هذه الغزارة، مقصّرةً لكن هذا التقصير نسبيٌ جداً. ففي التصوير تحقّق انتصارٌ تابعي «روبنز» على كلاسيكية «بوسان». واشتهرت المدرسةُ الفرنسية مع «ريغو»، و«مينيار»، و«كويبيل، وناتييه، وليمون، ولانكريه، ولاسيمّا مع «واتو» (جيل ١٧١٦، الإيجار إلى سيتير، ١٧١٧؛ الممثلون الإيطاليون ١٧٢٠)، شاردان (المفرق الشعرّي ١٧٢٨؛ المباركة ١٧٤٠؛ الفيلسوف في مخبره ١٧٤٤)، و«بوشيه» (رينو وارميد» ١٧٣٤؛ «ديان خارجة من الحمام» ١٧٤٢؛ اختطاف أوروب ١٧٤٧) و«لاتور» (موريس دي ساكس، ١٧٤٧).

في إنجلترا، كان هذا العصر عصر «هوغارث» ومحفوراته وصوره الهجائية التعليمية (ساعات النهار الأربع ١٧٣٦، الزواج بحسب الدّرجة السائدة ١٧٤٤).وكانت حداثةُ سلسلة الحياة الراهنة مثل «حرفة البغيّ» ١٧٣٢، و«حرفة الفاجر» ١٧٣٥، التي حوّلها سترافنسكي إلى أوبرا، عظيمةً بحيث بدتْ وكأنها الأصول لصورنا المتحركة. وكذلك بدايات «غنسبورو» الذي نقل التصوير الإنجليزي من الأسلوب الزخرفي إلى الرومانسية. وفي إيطاليا، كان «كاناليتو» والنقّاش بيرانيز (السجون ١٧٤٠-١٧٦٠، و«مناظر صغيرة للأوابد الرومانية ١٧٤٨)، وبدايات «نييبولو» و«غواردي». وفي ألمانيا، وبعد إنشاء أكاديمية الفنون الجميلة في برلين ١٦٩٦، حقّق الأخوان «آزام» و«زيمرمان» لوحاتهما الجدارية أو زخارفهما بالجص (بافيير ١٧٣٢)، واشتهر «منجس» في الصورة الشخصية، في درسدن، قبل أن يقصد روما في (١٧٤٧).

وكان النحتُ الفرنسي لامعاً جدّاً مع «بوجيه» و«كويزفوكس»، و«جيراردون»، و«بوشاردون»، و«كوستو»، و«بيغال». وفي برلين، أنْجز «شلوتر» تمثال الفارس للأمير الأكبر» (١٦٩٩). لكن الخصب الذي لا يُضاهى والذي عَرَفْته أوروبا حينئذٍ، كان في ميادين الهندسة المعمارية، وتنظيم المدن، والزخرفة. في باريس وفرساي شيّد «ليبران» و«هاردوان مانسار»، و«كورتون»، وجير الديني، المجموعات الأخيرة والكبيرة بالأسلوب الكلاسيكي التي قلّدها «كاراتي» في «براغ»، و«فانبراغ» و«ورين» في انجلترا. لكن النموذج الكلاسيكي الفرنسي زاحَمه، بدءاً من ١٧١٥، أسلوبٌ جديد يُدعى «المحاري أو الزخرفي، الذي يتميّز بالكثرة، والتزيين، وانعدام التساوق، والذي سينقل إلى الصعيد المعماري، ثم إلى الأعمال الأدبية، تفنّنات الصناعة والرسامين والمزخرفين (أو بينوردت، ميسونييه، بينو، سلودتز). وكان «بيران» قد قدم فكرةً عن ذلك منذ ١٧١١برسومه الزخرفية ذات الخلفية الصفراء التي أحرزت نجاحاً كبيراً في

أوروبا. وهذا الأسلوب الذي تآلف مع الأسلوب الباروكي الذي قاوم في أكثر من مكان والذي كان أكثر تلاؤماً، من الكلاسيكية الصارمة المتمسكة بالقواعد، مع الميل إلى الرفاهية واللذة بغريزة الحرية السائدين آنذاك، سيغطّي أوروبا بالمباني التي ستشهره. ومع الانتشار الطالع لحدائق المشاهد الإنجليزية (وليم كنت) ورحلة «سوفلو» إلى إيطاليا (١٧٤٩)، مال القرنُ إلى نصفه الثاني الذي هيّأت له أعمال «غاريني» النظرية (هندسة العمارة المدنية ١٧٣٧)، «بلونديل» (تمهيد، الجزء الأول من هندسة العمارة والمنظورات ١٧٤٣). وقد أعلن «هوارس والبول» على طريقته، وهو يرمم قصر «ستراوبيري هيل»، بالأسلوب القوطي، عن عصيرٍ جديد من الذوق.

إنسان «فيكو» Vico

من المؤكّد أن الجانبية، والفولاذ، والحشرات، والتولّد التوافقي، والموشور موضوعات هامة من أجل تعميق المعرفة العقلانية، التجريبية والنقدية والعملية بالعالم. لكن هناك موضوعٌ أعظم تشويقاً، وهو الإنسان. لقد بدأت «العلومُ الإنسانية مع «غيامباتيستا فيكو (١٦٨٨-١٧٤٤) الذي كان مفكّراً يكاد يكون غير معروف في زمنه، لكن أعماله ولاسيما (مبادئ علم جديد ١٧٢٥-١٧٤٤) تَهْدف، خلافاً للهندسة وحساب الكميات الديكارتيتين، إلى بلوغ الحقيقة العميقة في التاريخ والفن ومصير البشر. وهذا العمل ضخم واستقصاؤه مشوّشٌ أحياناً، لكن بعض المبادئ تبرز منه، وهي المبادئ التي عمد العصر كله إلى الانتماء إليها والتي لم تجد استغلالها الفلسفي الحقيقي إلا في آخر القرن، مع «كَنْت»، وهيغل: المعرفة هي العمل؛ وتطوّر النوع البشري يُشبه تطوّر الفرد؛ والإنسانية هي عملُها من ذاتها.

"لكن، في وسط هذه الظلمات التي تغطّي أقدم الأزمنة السحيقة، يبدو نورٌ لا يمكن أن ينطفئ، حقيقةٌ لا يمكن الارتيابُ بها وهي: أن العالم المدني

هو من عمل الإنسان بكل تأكيد، وبالتالي ينبغي العثور على مبادئه في تغيرات عقله ذاتها...» «وبما أن العالم المدني من عمل الناس، لِنَرَ فيم كانوا دائماً وظلّوا متّفقين؛ فمن هنا نستقي مبادئنا، وهي كمبادئ كل علم، لا بد أن تكون شاملةً وأبديّة، ترمي إلى إظهار تشكّل المجتمعات وحفظها ...بل إننا نذهب أبعد من ذلك فنؤكّد أن هذا العالم المدني، لمّا كان من عمل الإنسان وأن طبيعته من ثمّ ينبغي أن تنعكس في تكوين الفكر الإنساني ذاته، فإن الذي يتأمّل في موضوع هذا العلم لا يزيد على أن يروي لنفسه هذا التاريخ المثالي الخالد الذي هو مؤلّفه؛ وهذا هو معنى العبارة التي تلخّص الحجة السابقة «لا بد أن الأشياء كانت كذلك، ولا بد أنها كذلك، ولا بد أنها ستكون كذلك»؛ إذ لا يمكن أن يكون هناك تاريخٌ مؤكّدٌ أكثر من التاريخ الذي يكون فيه صانع الأشياء هو الذي يَرْويها».

(فيكو مبادئ علمٍ جديد) هذه المبادئ تنطبق على جميع الميادين التي كان فيها التفكير والإنتاج الأوروبيين نشيطين جداً في بداية القرن الثامن عشر هذا واللذين أمكن «لفيكو»، بالنسبة إليهما، أن يصلح ليكون الخيط الهادي وإن لم يُوحِ بهما مباشرة.

> «إذ لا يمكن أن يكون هناك تاريخٌ مُؤكّد أكثر من التاريخ الذي يكون فيه صانع الأشياء هو الذي يَرْويها».
>
> (فيكو. مبادئ علمٍ جديد)

في الميدان الجغرافي استمرّت الاكتشافاتُ الكبرى: هبَطَ «كافيلييه» الميسيسيبي وتعرَّف على «لويزيان» حيث أُسِّست «أورليان الجديدة ١٧١٨. واكتشف «روجيفين» جزرَ «الفصح» و«ساموا» (١٧٢١)، وقطع «بيرنغ» المضيقَ الذي يُسمّى باسمه (١٧٢٨)، وعَمِل بياناً طوبوغرافيّاً لسيبيريا (١٧٤١)، بينما اكتشف «تشيليوسكين» النتوء الأكثر تقدماً في شمال آسيا (١٧٤٠). ووضع «باك» أول خريطة جيولوجية (١٧٣٧)، وقيستْ

درجات حرارة الأعماق البحرية (١٧٤٩). ونحن نعلم أخيراً الأثر الحاسم للرحلات العلمية العديدة في ذلك الزمان، رحلات «لينيه» (١٧٣٢) و«موبرتويس» (١٧٣٦)، في «لابونيا»، ورحلة «بوغيه» و«لاكوندامين» إلى «البيرو» (١٧٣٧-١٧٤٥). أصدر «لينيه»: «رحلة إلى أولاند وغوتلاند» (١٧٤٥)، و«رحلة إلى سكانيا» (١٧٥١)، وقد جعلتْ الميزةُ اللغوية، والغنائيةُ وخفّةُ الروح من هذا الكتاب مرجعاً من أعظم مراجع النثر السويدي.

ولم يقّصر رحالةٌ آخرون، باستطلاعهم لبلادٍ مكتشفةٍ من قبل، في إثارة العلم الأنثروبولوجي. لقد وصَفَ «تافرينييه» و«شاردان» و«شال» و«شلد»، و«برنييه» فارس وبلاد الهند. وترجم «غالان» إلى الفرنسية «ألف ليلة وليلة» (١٧٠٤)، وترجم «بيتيس دي لاكروا» «ألف يوم ويوم». (١٧١٠). واهتم «لايبنز» بالصين، وكذلك «هربيلو»، و«سيلويت» واليسوعيون: الآباء «ليكونت» و«فارو» و«دوهالد» قدّموا وصفاً للأخلاق والعادات والتاريخ واللغة الصينية، وتحاول الرسائل التهذيبية والغريبة (١٧٠٢-١٧٤٣) التوفيق بينها وبين حقائق الدين المسيحي. وقدّمت أمريكا، بلا شك، أكثر من خبرٍ حيث روعة الأراضي العذراء لا تنسى مشكلة السكان واستغلالهم (لاهونتان، والآباء «لابا»، و«لافيتو» و«شارلفوا»). وحتى إن كان «كريزانتوس ناتاراس» قد هَتف إلى نَحْض النظام الكوبرنيكي إلا أنه شارك في هذه الاندفاعية، بكتابه «مدخل إلى دراسة جغرافية الكرة الأرضية» ١٧١٦، وكذلك «كوستان» في «وصف «مولدافيا» و«مالاشيا» (١٦٨٤)، و«أندريه بانكوك» في «عناصر من علم الفلك والجغرافيا». (١٧٤٠).

الإنسان الآخر الذي يلاحظه إنسان القرن الثامن عشر قد يكون إذن بعيداً جداً في المكان: عرّفتْ به عناوين كثيرة: المعجم الجغرافي والتاريخي والنقدي الكبير» (١٧٣٩) لـ«لامارتينيير»، أو «تاريخ الرحلات العام» المنسّق، على الأغلب بواسطة ترجمات النصوص الإنجليزية، على يد «بريغو» (١٧٤٥-١٧٦٠)، وقد يكون ذلك الإنسان قديماً جدّاً. وهكذا كَتَبَ

واربرتن «محاولة حول الهيروغليفية» ، واكتُشفتْ «هركولانوم» (١٧٣٨)، وجرت حفريات «بومبي» ١٧٤٨. وقد يكون ذلك الإنسان قريباً جدّاً وحينئذٍ يكون المقصود أن يتعلّم الأوربيون كيف يعرف بعضهم بعضاً معرفةً أفضل. وهم يشعرون بالحاجة إلى تلك المعرفة وبالميل إليها كما يشْهد بذلك نجاحُ «أخبار الرحلة إلى إسبانيا» (١٦٨١) للسيدة «أولنوي»، و«الرحلة إلى إسبانيا وإيطاليا» (١٧٣٠)، للأب «لابات» و«رسائل حول الإنجليز والفرنسيين» (١٧٢٥) لـ«مورالت»، و«أخبار الرحلة إلى هولندا» (١٧١٩). لـ«مارسيلي»، و«رحلة عبر جزيرة بريطانيا العظمى بكاملها» (١٧٢٤-١٧٢٦) لـ«ديغو» وقصيدة «الألب» (١٧٢٨) لـ«هالر»، و«منكّرات» (١٧٣٥) لـ«بولنيتز» و«أبواق الشمال» (١٧٣٩) للنرويجي «دلس» و«رسائل عائلية من إيطاليا» ١٧٣٩، المنشورة في ١٧٩٩) للرئيس «بروس» و«الرسائل» المنشورة في (١٧٦٤) للادي مونتاغو، وهي أول امرأة صحفية في التاريخ. و«الرسائل الصورية» للهنغاري» كيليمين ميكس» (١٦٩٠-١٧٦١) و«الرسائل من تركيا» المنشورة في (١٧٩٤) أصبحت رواية المنفى الكئيبة.

«لا يتطلّب التاريخُ حضورَ الإنسان بكامله فحسب،
وإنما يتطلّب أيضاً نفاذَ بصيرته الفائق».
(لودفيو موراتوري كتّاب الأشياء الإيطاليةّ)

بالنسبة إلى العلم التاريخي، القطيعةُ تامةٌ تقريباً بينه وبين التصور اللاهوتي المستند إلى العناية الإلهية كما عرضه «بوسويه» في «خطاب حول التاريخ العام» في السنة نفسها التي نُشِر فيها «المعجم التاريخي الكبير» لـ«موريري» (١٦٨١).ولا شك أن التاريخ الديني ظلّ نشيطاً (أرنولد، تيليمون، والراهب «فلوري») وهو يُستَخْدم في بعض البلدان الأرثوذكسية للدفاع عن الخصوصية المسيحية «تاريخ بطاركة القدس» (١٧١٥) لـ«دوزثيوس نوتاراس» و«التاريخ المقدّس» (١٧١٦) لالكسندر مافرو

كورداتوس. لكن تلاه الاهتمامُ بالحضارات غير المسيحية، حضارة الصينيين، كما رأينا، وحضارة المسلمين أيضاً: ترجمة القرآن إلى الفرنسية على يد «دي روبر» ١٦٨٥، وإلى الإنجليزية على يد «سال» ١٧٣٤، وشطر منه إلى اللاتينية وآخر إلى اللاتينية على يد «ديمتري كانتيمير»؛ ومحاولة «ريلاند» «الدين المحمدي» (١٧١٧) و«تاريخ العرب والنبي محمد» (١٧٣١)، لـ«بولنفييه» واتّسع حقلُ البحث التاريخي بالاهتمام الذي وُجِّه إلى شعوب الأرض كلها-"لامبير» «تاريخ جميع شعوب العالم» (١٧٥٠)- وبعودة الانتباه إلى العصور القديمة وأخيراً تميّز هذا البحثُ التاريخي ببروز التواريخ القومية المعنيّة بالخصوصيات أكثر من عنايتها بالقوانين العامة الكبرى، والمعنيّة بمغامرة المجموعات العرقيّة أكثر من عنايتها بفحص ما أراد الله للبشرية. وفي هنغاريا، كان اليسوعي «صموئيل تيمون» (١٦٧٥-١٧٣٦) هو الذي اقترح نقد المصادر التاريخية في «مختصر تاريخ الوقائع الجديد» (١٧١٤-١٧١٩). ولقد كان، لهذه الأعمال، في الأغلب، جامعٌ مشترك هو تشجيع التصوّر العلماني والنسبي للتاريخ، وإن حَفَزتْها الظروفُ المحلية المتنوّعة. لقد استنكر السلوفاك النتاج التاريخي الهنغاري ومجّدوا ماضيهم السلافي، ولاسيما العالم ذو الشهرة الدولية «ماريج بيل»، في مؤلّف واسعٍ موسوعيّ» لم يكتمل «المعلومات التاريخية والجغرافية حول هنغاريا الجديدة (١٧٣٥-١٧٤١). وتطال هذه الظاهرةُ إيطاليا: «كتّاب الأشياء الإيطالية» (١٧٢٣)، «وحوليّات إيطاليا» (١٧٤٤)، لـ«لودفيك انطونيو موراتوري» (١٦٧٢-١٧٥٠)، الذي قاد فريقاً كاملاً من الباحثين والمحقّقين، وهو مع فولتير، بلا شك، الرجل الذي أقام مع أوروبا بأسرها أوسع مراسلة «رسائل لم تُطبع» نُشِرتْ في ١٨٨٣: أكثر من عشرين ألف رسالة مُرسلة ومثلُ عددها من الرسائل المستَقْبَلة، و«التاريخ المدني لمملكة نابولي» (١٧٢٣)، لـ«جيانون». وتطالُ الظاهرةُ أيضاً البلدان السكندينافيه «تاريخ مملكة الدانمارك، (١٧٣٣) لـ«هولبرغ»، و«تاريخ مملكة السويد» (١٧٤٧-

١٧٦١) لـ«دالين». ولم تُقصِّر فرنسا في هذا المضمار، مع أعمال الأب «دانييل»، والرئيس «هينو»، و«دوكلو»، والراهب «دوبو»، و«دوم دانتين»، وبخاصة فولتير. والتطوّر الذي قاده من المغامرة الفردية في «تاريخ شارل الثاني عشر» (١٧٣١)، إلى تاريخ المجتمع بأسره في «عصر لويس الرابع عشر» (١٧٥١)، وأخيراً إلى تاريخ المجتمع مع تاريخ جميع الأمم في «محاولات حول الأخلاق والعادات» (١٧٥٦) إن ذلك التطور يكشف عن الانفتاح المتزايد والفضول التاريخي. وهذا الفضول يمنح البحث المحلي الذي يزدهر في كل مكان كلَّ معناه.

إن دراسة الحقوق، ولاسيما توضيح الحق الطبيعي، تَستند إلى الأعمال السابقة لغروتيوس وبوفندورف اللذين ترجمهما إلى الفرنسية باربيراك. وغلّبَ غرافينا، وهولبرغ، وموراتوري، و«وولف»، وبرلاما، التفكير النقدي حول هذه النقطة. والكتاب الأساسي في هذا المجال هو «في روح القوانين» (١٧٤٨) لشارل دي سيغوندا، بارون «بريد» مونتسكيو (١٦٨٩-١٧٥٥). وقد شرع المؤلّف في تحليل كميّةٍ ضخمة من الوقائع والأفكار المتعلقة بالمؤسسات والعادات الاجتماعية في كل الأزمنة وكل الأمكنة. وبدلاً من أن يؤلّف منها، كأخلاقيٍّ، لوحةً للحماقة وللتقلّب الإنسانييّن، ليصوّر هيمنة المصادفة أو ليمجِّد هيمنةَ العناية الإلهية، طرحَ مسلّمةَ مفهوميهما. واستخلص من ذلك ترسيماتٍ غدت مشهورة: الأشكال الثلاثة الممكنة للحكومة (الجمهوري، والاستبدادي، والملكي) ومبدأ كلٍّ منها بالترتيب (الفضيلة، والخوف، والشرف)، ونظرية المناخ (التي تربط الأعرافَ المتداولة بتعدّدية ونسبية الأسباب المحدِّدة التي تُمارس عليها)، والوضع غير المتميز للدّين (كأحد المكوِّنات، بين غيره من المكوِّنات، لحياة المجتمع في التاريخ)، وضرورة الهيئات المتوسّطة وتقسيم السلطات.

وهو مُلهم علم الاجتماع السياسي، كما إنّه يعدّ أبا الليبيرالية، المدرك مع ذلك لمخاطرها. بل إن الطريقة التي أُلِّف بها كتابُه - هي أقرب إلى أن

تكون «سلسلةً» من أن تكون «مخطَّطاً»- تُظهر حرصه على ألا يَسْجن نفسه في نَسَقٍ، وإنما على أن يُجبر قارئه على أن يستَرجع عدداً من الأفكار الوسيطة» مضمناً فهمه الفكري للآليات بعداً أخلاقيّاً ضروريّاً.

"وفي الحكومة الجمهورية إنما نحتاج إلى كل قوّة التربية. والخوفُ من الحكومات الاستبدادية يُولَدُ من ذاته بين التهديدات والعقوبات؛ أما شرفُ الحكومات الملكية فتعزّزها الأهواء، التي تعزّز بدورها تلك الحكومات: لكن الفضائل السياسية هي تخلٍّ عن الذات، وهو شيءٌ شاقٌ جدّاً».

مونتسكيو في روح القوانين.

وبالنسبة إلى الاقتصاد، كان لا بدّ من انتظار القسم الثاني من القرن، الذي هيّأ له، في ١٧٥٠، مونسو في «مبحث في زراعة الأرض»، و«غالياني» في «في النقد المالي»، و«هوم» في"الخطاب السياسي..١٧٥٢. لكن السياسة تحثُّ على طائفةٍ من المؤلفات انطلاقاً، على الخصوص، من فكرة العقْد التي أطلقها «لوك»، ومن النقد الفرنسي للملكية المطلقة للويس الرابع عشر. وبالرغم من «السياسة المستمدة من الكتابة المقدّسة» (١٧٠٤) «لبوسوييه»، فإن تلك السياسة قد ابتعثتْ عدداً من الأصوات القلقة أو السجاليّة، أو المؤثّرة: أصوات «بواغلبير»، فوبان، سان سيمون، «بولانفيّيه»، فينيلون، رامسي. وتبعهم في ذلك، في سياقات متنوّعة، لا الإنجليز وحدهم «بولنغبروك، مندفيل، في «مَثَل النحل»، وإنما الألمان أيضاً (وولف، فردريك الثاني، ضدّ ميكافيل ١٧٣٩، المدوّن بالفرنسية)، والدانماركيون (هولبرغ»، والبولونيون (ستانيسلاس ليسزنسكي، طريق المواطن الحرّة ١٧٤٩)، واليونان (ستانيسلاس مافرو كورداتوس)، والروس (بوسوشكوف، الغنى والفقر١٧٢٤)، وبينما تستمر الحروب في تخريب أوروبا (رابطة أوغسبورغ ١٦٨٨-١٦٩٧؛ خلافة عرش إسبانيا ١٧٠١-١٧١١؛ حرب الشمال ١٧٠١-١٧٢١؛ خلافة عرش بولونيا ١٧٣٣-١٧٣٨؛ خلافة عرش النمسا ١٧٤٠-١٧٤٨)، هذا إذا استثنينا الضغط الدائم للأتراك على الأمبراطوريتين

النمساوية والروسية، والحرب الروسية الفارسية (١٧٢٢-١٧٢٣)، والصراع الاستعماري الفرنسي الإنجليزي (١٧٤٤-١٧٤٨)، ومحاولات اليعاقبة في بريطانيا-أقل من عشرين عاماً بين معاهدتي «فيميغ» ١٦٧٨ «وايكس لاشابيل» (١٧٤٨)!-ازدهرت مشروعات السلام الدائم (ويليام بين ١٦٩٤، راهب سان بيير ١٧١٣).

كانت مشكلات التربية في مركز فكر الأنوار النظري، في البلدان لتي سعّت فيها هذه الأنوار قبل غيرها: فقبل أن يؤلّف «فينيلون» «تيليماك»» ألّف «كتاباً في تربية الفتيات» ١٦٨٧، وألّف «دي كروزا» كتاباً في تربية الأطفال (١٧٢٢)، ووضعَ «رودان» مبْحث الدراسات» المشهور (١٧٢٦-١٧٣١)، وأصدر «موريلي» قبل «مدوّنة الطبيعة» المتفجّر، «بحثه في القلب الإنساني أو المبادئ الطبيعية للتربية» (١٧٤٥). وفي البلدان التي تباطأ فيها تقدّمُ «الأنوار»، بدت التربيةُ أكثر أهميةً ولاسيما أنها في أيدي الكنيسة التي تعرقل في الغالب، الأفكار الجديدة بأشدّ العراقيل. وهكذا ففي بولونيا التي انحدر فيها مستوى التعليم انحداراً منتظماً في الليل «الساكسوني» وبلغ أدنى مستوى له في نحو ١٧٥٠ (انظر التقويم المُذهل للغباء الورع بل الفظ «أثينا الجديدة أو الأكاديمية الملأى بكل علمٍ» ١٧٤٥. لشميلوفسكي)، وظهرت ارهاصاتُ الإصلاح حول ستانيسواف كونارسكي (١٧٠٠-١٧٧٣) الذي كان معهده المؤسَّس في ١٧٤٠ يَهْدف إلى أن يكوِّن، بالطرائق التربوية الجديدة، نخبةً قادرة على تخليص البلاد من الظلاميّة المُستلبة للإنسان والتي عرفتْ فيها بولونيا (قُلِّد كونارسكي وساماً على يد ستانيسواف أوغست بونياتوفسكي)؛ وأيضاً حول اليسوعي التقدّمي «بوهومووليك»، والأخوين «زاووسكي» الذين افتتحوا في ١٧٤٧ أول مكتبةٍ عامة في بولونيا، وأعدّوا، ببرنامج الآداب)١٧٤٣)، مشروعاً واسعاً لنشر مؤلّفات المؤلفين البولونيين. وفي روسيا، كان التأخير كبيراً جداً. بحيث أن جهود القيصر بطرس لرفع مستوى تربية النُخَب بإنشاء المدارس والمعاهد، وتعليم اللغات الغربية، والإكثار من الترجمات، لم تؤْتِ

ثمارها إلا فيما بعد، في عهد كاترين الثانية؛ المسائل الشعرية واللغوية المحضة هي وحدها كانت في هذه التربية موضوع التفكير النشيط.

وفي إسبانيا، ليس هناك شيءٌ هام للكلام على «القرن الفرنسي» الذي فَرَضه فيليب الخامس، سوى أن المبادئ الكلاسيكية كانت صالحة فيه لتحدَّ من إسراف الباروكية الصارخة. لكن هناك رجلاً هو «بينيتو فيجو مونتينيغرو» (١٦٧٦-١٧٦٤) يشد وحده على تقدّم العقلانية النقدية. فعملُه الضخم «المسرح النقدي العام» ١٧٢٦-١٧٦٠ والذي كان عنوانه الفرعي «من أجل نَقْض الأخطاء الشائعة»، و«الآداب الباحثة والمثيرة» (١٧٤٢-١٧٦٠) التي تتطرق إلى جميع الموضوعات من علم الفلك إلى فقه اللغة، بذكاء البحث والتمحيص، ودقة الحكم، وحرية التعبير، وهي عناصر جديرة بالملاحظة، عمله الضخم هذا يعدّ مثل موسوعةٍ حقيقية ويُبشّر بيقظة المرحلة التالية، في عهد شارل الثالث، وهو تقدمي جداً أثار ردَّ فعل التقليديين، ومنهم «مانر» في كتابه «المسرح النقدي المضاد» (١٧٢٩). وفي البرتغال، في عهد جان الخامس، كانت سيطرة «إخوة يسوع» والتقاليد الباروكية، ولاسيما في الوعظ، جديرة بأن تحول زمناً طويلاً دون تطوّر العقليات لولا التعليم المنفتح انفتاحاً أكبر للمعارف الجديدة، لدى معلمي الخطابة ولولا تدخل المثقفين المنفيين الذين يطرحون بقوةٍ المسائل الاقتصادية والاجتماعيـــة والتربوية : « أوليفيرا » في « الآداب » ١٧٤٢، و«ماريتودي مندونسا» في ملاحظات من أجل تربية الشاب النبيل» (١٧٣٤)، و«لويس فيرنيه» (١٧١٣-١٧٩٢) في «طريقة الدراسة الحقيقية» (١٧٤٦) الذي يرمي إلى الإصلاح الثقافي الكامل ويثير النقاش الأشد حيويّةً في القرن كله.

وحالةُ اليونان تثير الاهتمام إذ إنّها تخوض معركةً مزدوجةً، الدفاع عن الهوية المسيحية ضد المحتل العثماني والدفاع عن الخصوصية الأرثوذكسية ضد الإيديولوجيّة الكاثوليكية أو البروتستانتية التي ترافق المعارف الجديدة التي قدّمها القرنُ السابع عشر الغربي. ولذلك فإن تقدّم الأفكار وانتشارها يجريان ضد الكنيسة ومعها، على أيدي «الأنسيين الدينيين»: نوتاراس،

كومنينوس، كيمنيتيس، بالاداس، انتيتوس الايبيري، غريغوراس، كالوجيراس، غورداتوس، مانداكازيس، ويونان القسطنطنية الذين أصبحوا حُكّام بلاد الدانوب، مثل أسرة «مافرو كورداتوس»، والفلاسفة الذين طوّروا التربية، لا في اليونان فقط (دامودوس أسّس مدرسةً في «سيغالوينا» حيث علّم فلسفة ديكارت ١٧٢٠) وإنما أيضاً في بلاد الدانوب وحتى موسكو، حيث نظّموا أكاديميات بناءً على نموذجين مقترنين، نموذج جامعة «بادو» ونموذج الأكاديمية البطريركية في القسطنطنية: وهذا المثال يوضّح بقوة محاولة صَهْر مبادئ الدين التقليدي مع روح الانفتاح على «أوروبا العالمة»، -ولم يَخْلُ الأمر مع ذلك من رد فعل المحافظين الأرثوذكسيين.

وأخيراً فإن ميدان علم اللغة وفن الشعر كان في أوج انطلاقته، لا لأن أصلِ اللغة وتطوّرها هما موضوعان متميّزان من موضوعات العلوم الإنسانية، وإنما أيضاً لأن تحرّر اللغات المحليّة بالنسبة إلى اللاتينية، لا بل بالنسبة إلى الفرنسية لغة الثقافة والدبلوماسية والبلاط، لم يتمّ بعد في كل مكان. كانت هذه الحقبة حقبةً تكاثرت فيها المعاجمُ وكذلك الإسهامات في تاريخ اللغات الوطنية وفي قواعد فنّها الشعري. وإذا عدنا إلى «فيكو» الذي بدأنا به في فحص هذه الأنثروبولوجيا الناشئة والقوية جداً منذئذ، فليس شيئاً عديم الأهمية أنه كان أحَدَ الأوائل أنه جرّب نمطاً من الكتابة يصبح فيها الإنسان الفَرْد مقياساً لكل شيء، وهو السيرة الذاتية. (١٧٢٥-١٧٣١). ومع الروسي «أفاكوم» في حياة الكاهن «أفاكوم» بقلمه» (١٦٧٢)،والسويدي «سويدبرج» في سيرة ذاتية» المنشورة في ١٩٤١، والألمانيين «فرانك» في «بداية وتتمّة اهتداء». هـ. فرانك ١٦٩١، و«بيرند» في «وصف «بيرند» لحياته» ١٧٣٨، والهنغاريين «ميكلوس بيتهلين» (١٦٤٢-١٧١٧) في «سيرة ذاتية، و«فيرنك راكوكزي» (١٦٧٦-١٧٣٥) في اعترافات خاطئ (١٧١٦-١٧١٩)، مع هؤلاء أطلق «فيكو»، في عصرٍ ازدهرت فيه المذكّرات الحقيقية أو المفترضة، نوعاً سيمنحه روسو شكله الأكثر روعة في «الاعترافات».

فوران الفنون الأدبية التقليدية

نكاد ندهش، ونحن نرى مثل هذه الطائفة من الأنشطة الفكرية والتجديدية، من فكرة أن إنسان الأنوار ما زال يستطيع أن يفكّر في تكريس نفسه للأنواع الأدبية التقليدية وأن يجد الفراغ لذلك. ولأن النصوص الفكرية تسيطر على هذا الزمن، فربما كان الكاتب يمهّد لبروز ما ندعوه اليوم الأدب. فهو لم يفصل هذه الأفكار عن هذه التربة الحية، عن هذا الغليان للمعرفة النقدية والعلمية، إلا أنه أُوتي الموهبة على مَدّ الأشكال الدرامية والشعرية الموروثة، وعلى تعديل وإثراء التقاليد الروائية العظيمة، وعلى إبداع أنواع أدبية جديدة أيضاً، أكثر تلاؤماً مع التعبير الجديد عن ذوقه. ولدى النظر إلى العناوين السابقة، نَفْهم لماذا تميّزت المرحلةُ بحركة توسع في الحياة الأدبية، على جميع المستويات: تعدّد مواهب الكتّاب، تعاظم الجمهور، تجديد الأنواع الأدبية. ونَفْهم أيضاً أن الأشكال الدرامية التي تستدعي المشاركة الاجتماعية المباشرة والتي تُلبّي الحاجة إلى التسلية والحماسة الجماعيتين، هي التي حظيتْ بالرضا العام الذي لا تستنفذه نجاحاتُ المسرح الغنائي؛ وأن الأشكال الشعرية تتمتّع، في هذا القرن الذي اجتاحتْه العقلانيةُ، بوضعٍ كلغزٍ وبجاذبية محيّرة؛ وأن القصة المتخيّلة النثرية، أخيراً، تظهر حيوية وطاقة إبداعية استثنائيتين. وعلى هذا الأساس ستجري «جولتُنا الكبرى» بين النصوص التي اختار فيها الأدب الأوروبي، إيثارَ الوظيفة الشعرية، دون أن يَصرِف نظره عن واجبات الالتزام النضالي، ولعله إنما فعل ذلك ليؤدّي تلك الواجبات على نحوٍ أفضل.

الأشكال الدرامية من راسين وكونغريف

إلى ليسنغ وغولدوني

طُبِعتْ الحياةُ المسرحية الأوروبية بعددٍ من الأحداث التي تشير بوضوح إلى خطوط القوى فيها. فإنشاء «الكوميديا الفرنسية» في ١٦٨٠، مثلاً، يَرْمز إلى النفوذ العام لكبار الكتّاب المسرحيين الفرنسيين الذي جرت، في كل مكان، ترجمتُهم أو اقتباسُهم، أو تقليدهُم: «كورنيي» على أيدي «ميكييل دي سوان» وريشار ستيل و«وايت هيد»؛ راسين على يد «كامايير»؛ موليير على الخصوص، على أيدي «جيرولامو جيغلي»، و«جيبر» و«هولبيرغ»، «موليير على الخصوص، واقتصر شيئاً فشيئاً نشاطُ المسرح الإسباني على هذا التقليد، وكان ما يزال مبهوراً بكالد يرون، وكذلك في البرتغال التي كانت حريصة على كبح إفراط الهذيان الباروكي» في"لشبونه» جادل أنصارُ المسرح الباروكي الإسباني «فالنسا»، في أواخر ١٧٣٠، أنصار التقاليد الكلاسيكية الفرنسية (غوسماو». وسيطر التأثير الفرنسي في البلاد المنخفضة الفرنسية اللغة (مآسي «واليف» بين ١٧٠٨-١٧٢٤)، والنيبرلندية اللغة - وقد ضاعت معظمُ المسرحيات المئة التي ألَّفها ابن «بروكسيل: «كامايير» - لكن «ميكييل دي سوان» (١٦٥٤-١٧٠٧) ينال الإعجاب الشديد في «الموت المعنوي لشارل الخامس ١٧٠٤. والتأثير الفرنسي قويٌ في المقاطعات المتّحدة، حيث أصلحتْ جماعة «نيل فولنتيبوس آردوم» مسرحَ امستردام، الذي لَمَع كثيراً مذ القرن السابع عشر باتجاه الصرامة والطبيعيّة. وقد وضع «اندريز بيلز» (١٦٣١-١٦٨١) الخطَّ النظري لهذا المسرح في «استعمال المسرح وسوء استعماله» (١٦٨١)؛ واشتهرت المأساة على أيدي «روتغانز، شرمر، وهويديكوبر؛ واشتهرت الكوميديا على يد بيتر لنجنديجك (١٦٨٣-١٧٥٦)» موليير هولندا في «خِدع الزواج المتبادلة» ١٧١٤.

هناك طائفةٌ ثانية من الأحداث الرمزية: ففي حين كانت حماسة الأدباء والشعب تدفع إلى تنقل الفرق المسرحية وإنشاء المسارح الجديدة (كوبنهاغن ١٧٢٢؛ إدمبورغ ١٧٣٦؛ ستوكهولم وسان كارلو في نابولي ١٧٣٧)، كانت تعابير الترعيب والقمع تنصبّ على هذا النوع الأدبي الذي أحسّتْ السلطاتُ القائمة بقدرته التخريبية، فباسم الخلاق أدانها بوسويه إدانةً قاطعة في المبادئ الأساسية (١٦٩٤)؛ وطُرِد الإيطاليون من باريس في ١٦٩٧ ولم يعودوا إليها بفضل وليّ العهد إلا في ١٧١٦؛ وأغلق كريستيان السادس، بسبب تشدّده الأخلاقي، «آلة الشيطان» في كوبنهاغن في (١٧٣٠)؛ وفي لندن أصدر «والبول» الذي سخط على وقاحة «فيلدنغ» في السجلّ التاريخي» لعام (١٧٣٦)، مرسوماً في (١٧٣٧) يُعيد به الرقابة الصارمة التي اختفت منذ ١٦٩٥.

الميزةُ الثالثة في حياة هذا الفن الأدبي إنتاج المجموعات التي تَجْمع، في كل بلدٍ، ثروات مؤلّفاته الخاصة وتُعرِّف الآخرين بها: «مجموعة المسرح الإيطالي» (١٧٠٠) لجيراردي، وهو أحد أشهر المهرّجين؛ و«المسرح الدارج» (١٧٢١) الذي يَستعرض فيه «مارسيلو» ترجمات الدراما الغنائية ليسخر منها وليَستدعي إصلاحها؛ و«المسرح الألماني» (١٧٤٠-١٧٤٥) لجوهان كريستوف غوتشيد (١٧٠٠-١٧٦٦) الذي كان متحزّباً للنظرية الكلاسيكية إلا أنه مهّد لنهضة المسرح الألماني، وقد تابع مهمته هذه الممثّلون «نوبر»؛ و«حياة كوريني مع تاريخ المسرح الفرنسي» لـ«فونتينيل» (١٧٤٢) الذي شدّد على المرحلة التي سبقت لويس الرابع عشر؛ وترجمة كوريني إلى الإيطالية من قِبَل «باريتي» (١٧٤٨)؛ و«المسرح الإنجليزي» لـ«لابلاس»، و«محاولة حول الإلقاء» (١٧٥١)، وفيها يحاول «فرنسيس دي لافونتين أن يُحيط بتاريخ المسرح الغربي، وهو في ذلك يُتابع عمل «لويجي ريكوبيني». ويمتدّ ذلك إلى المسرح الصيني الذي أعطى فكرةً عنه الأبُ «بريمار» في الترجمة الأولى في أوروبا لـ«يتيم تشاوشي كويل» (١٧٣٦). وأخيراً ففي حين كان شكسبير مجهولاً تقريباً في كل مكان، هيّأ الإنجليز بعدة

المشهدي في أواخر القرن: نَشَر «نيكولاس رو» (١٦٧٤-١٧١٨) أعماله الكاملة في (١٧٠٩)، وأخرج الممثلُ «غاريك» الذي وَصَل لندن في ١٧٣٧، مرةً أخرى وببراعةٍ مسرحيات هذا الاليزابيتي الكبير بدءاً من ١٧٤٧.

ومع أن المرحلة فقدت معنى المأساوي في الوقت نفسه الذي فقدت فيه معنى المقدّس- حتى وإن احتُفِظَ بأشكال الدين «الأخلاقي» أو"الحميم"-إلا أنها حافظتْ على الحنين إلى عظمة المأساة وعلى الإعجاب بكمالها الشكلي. وهكذا فإن هذا الفن الأدبي انتصر في جميع مسارح أوروبا. في فرنسا حيث أنهى «راسين» حياته المسرحية بـ"استير» (١٦٨٩) و«آتالي» (١٦٩١)، وتعاقب بعده عددٌ كبيرٌ من المنافسين ومنهم «غربيّون» الذي بلغ بالهياج والعنف أقصاهما في (أثرية ونييست ١٧٠٧؛ و«راداميست وزنوبيا»١٧١١)، وفولتير الذي بدأ حياته المسرحية وأنهاها بنجاح مأساوي ضخم في («أوديب ١٧١٨» و«ايرين» ١٧٧٨)، كما اتّسمت هذه الحياةُ المسرحية بمعالم الكثير من النجاحات التي عرفتها أوروبا كافةً وقلّدتها، في مثل «زاييبر» (١٧٣٢)، و«آلزير» (١٧٣٦) و«محمد» (١٧٤١)، وقد أسهمت، على طريقتها، في معركة الأنوار. وبالرغم من موهبته الشعرية، ومهارة الدعاية الفلسفية والتجديدات في اختياره للموضوعات، والإخراج وتمثيل الممثلين، فليست هذه الأعمال هي الجزء الذي انتقل إلى الأجيال التالية من أعماله. وفي انجلترا تمثّل المعينُ المأساوي أيضاً في مؤلفين تُذكّرنا بهم فنونٌ أدبية أخرى: جوزيف أديسون (١٦٧٢-١٧١٩) في «كاتون» ١٧١٣، و«يونغ» في «الثأر» (١٧٢١)، و«تومسون» في سوفونيسكا (١٧٣٠)؛ و«فانكريدو سيجيسموند» ١٧٤٥، هؤلاء آثروا الموضوعات الشرقية، أو «صموئل جونسون» (١٧٠٩-١٧٨٤) في"ايرين» ١٧٤٩، و«سموليت» في"قتل الملك». وقدّمت ألمانيا"كاتون المحتضر (١٧٣٢) الذي يُجسّد، بالبحر الاسكندري، نظريات «غوتشيد» حول الكلاسيكية؛ وقدّمتْ البلادُ المنخفضه النمساوية «افيجيني واورست» (١٧٢٢) «لكرافت»، وسكنديناڤيا «برنشيلد»

١٧٣٨ لـ«دالن»؛ وروسيا «كزوريف» (١٧٤٧) و«سينان وتروفور» ١٧٥٠ لالكسندر سوماروكوف (١٧١٧-١٧٧٧)، الذي استعار موضوعاته من التاريخ الوطني، و«تامير وسليم» (١٧٥٠) لـ«لومونوسوف». ولم يُولد. المسرحُ البولوني إلا بعد ذلك بقليل، معَ مأساة ايباميندوندداس» (١٧٥٦) لـ«كونارسكي».

وما جرى في إيطاليا يكشف عن العلاقة التي تقيمها أوروبا مع المأساوي. فهو يُبجّل في نقائه (نشَر «غرافينا» في ١٧١٢ خمس مآسٍ يونانية)، وذهب المؤلفون إلى أنهم لا يَحتَذون النموذَجَ الفرنسي وإنما يُبارونه (قدّم ما فييه في ١٧١٣ مأساةً هي «ميروب»، وهي أفضل مأساة إيطالية قبل الفييري وكانت نموذجاً لفولتير) ويميلون بالخطاب إلى وجهة الانفعال العاطفي: بَدأ ميتاستاز، وهو صنيعة «ديدون المهجور» (١٧٢٤) مرحلةً مظفّرة امتدت أكثر من ثلاثين عاماً. ومثل هذا التطورّ جرى في إنجلترا حيث ابتكر «رو» المأساة المنزلية»، وهي «قصة كئيبة للمصائب الخاصة». في «التائبه الجميلة» (١٧٠٣) التي ألهمتْ ريتشارسون، و«السيدة جان غراي» (١٧١٦). ومضى جورج ليلو بهذا الفن الأدبي نحو الواقعية، بطريقته التي عدّت أحياناً «مُشتطةً»، وذلك في مآسيه النثرية والشعبية جدًّا، «تاجر لندن» ١٧٣١، و«الفضول المشؤوم» (١٧٣٦).

رجل الأنوار مَعْنيٌّ في الواقع بمشكلات الأخلاق والمجتمع المعاصرة أكثر من عنايته بالمصير العاثر والكبير للملوك الأسطوريّين. وهكذا فإن رجل الأنوار هذا قد وجَدَ في الفن الكوميدي ما يمارس به فكره، وقريحته الهجائية، وطاقته الإصلاحية، ومَيْله إلى اللذة. وآثَر خلفاءُ موليير الفرنسيون كوميديا الأخلاق - وقاحة الأوساط المالية، نقائص الحلقات الاجتماعية الراقية، الانتهازية العامة، البالية الزواجي: دانكور في «الفارس الموافق لذوق العصر» ١٦٨٧؛ و«المضاربون» ١٧١٠؛ و«رينيار» في المقامر» ١٦٩٦؛ و«الموصَى له العام» ١٧٠٨؛ و«دوفريني» في «روح التناقض» ١٧٠٠؛

و«مغناج القرية» ١٧١٥، و«ديتوش» في «ناكر الجميل» ١٧١٢؛ و«الماجد» ١٧٣٢؛ و«آلنفال» في «مدرسة البرجوازيين» ١٧٢٨، ثم بيرون» في «الولَع بالنَظْم» ١٧٣٨، و«غريسيه» في الشرير» ١٧٤٧. وأفضلُ ما أُنتج في هذا الفنّ الأدبي هو توركاريه» (١٧٠٩) لـ«ليساج» الذي وفرّ فضلاً عن ذلك عدداً من المسرحيات الهزلية الخفيفة للمسرح الشعبي في «الفوار». وكان هذا الفن ميداناً رئيسياً للبحث والاستقصاء لدى الإنجليز «جون فانبروغ» (١٦٦٤-١٧٢٦) في «المرأة المُحنقة» ١٦٩٧التي ترجمها إلى الفرنسية «سان ايفرمون»، و«جورج فاركوهار» (١٦٧٨-١٧٠٧)، بقريحته الشيطانية في «العريف المجنِّد» (١٧٠٦)، وفي «مكر المعذَّب» (١٧٠٧)، وسوزانا جنتليفر (١٦٦٧-١٧٢٣) في «ذبابة سائق العربة» (١٧٠٩)، وفي «جسارة الزوجة» ولاسيما «وليام كونغريف» (١٦٧٠-١٧٢٩) مؤلّف «المحتال» (١٦٩٤) و«هكذا يسير العالم» (١٧٠٠) و«حبّ بحبّ» (١٦٩٥). وفي هذه المسرحية يحلم أحدُ أبطالها، وهو «فالنتان» بأن يصبح كاتباً، شاعراً، ليُغنّي وليُغوي الحسناءَ «انجليكا» :

سكاندال- إذن، أنا أخشى أن يكون ذا فكرٍ وأن يُسهم ذلك في خرابه.

جيريمي- (...) هذا ما قلتُه لمعلّمي، يا سيدي. بالله عليك ألا تستطيع أن تمنعه من أن يصبح شاعراً؟.

سكاندال- شاعراً؟ ماذا ألم يُسبِّبْ لك فقرُك ما يكفي من الأعداء؟ وحين قدّرتَ مدى فكركَ ألست تخشى من أن تحصل على المزيد من الفكر؟

جيريمي- المزيد، يا سيدي! إذ مَنْ الذي يرغب في صحبة إنسانٍ يملك فكراً أكثر منه؟.

سكاندال- جيريمي تتكلّم بفطنة. ألا ترى كيف أن الأغنياء والأقوياء يتجنّبون الأشخاص ذوي الفكر الذين لا يملكون مالاً؟ ويبدو لهم الرجلُ الذكيُّ مثل بوّابٍ أرسلته السماءُ ليستولي على ثورتهم.

فالنتان- بالضبط. أريد أن أنتقم منهم بأن أسخر منهم في كتاباتي.

سكاندال- السخرية ممّن؟ من العالم بأسره؟ جنون! مَنْ الذي يريد أن يموت شهيد العقل السليم في بلدٍ مفتونٍ بالجنون؟.

وليام كونغريف

حبٌ بحب

بيد أن النموذج الموليري في كوميديا الأخلاق ليس النموذج الوحيد الذي استُغِلَّ. فقد أخذت الكوميديا تستمدّ موضوعاتها من التاريخ (دي سوين في «الجزمة المتوّجة» ١٦٨٨، أو في الذخيرة الإسبانية (اقتبس «كيريك» و«لنجنديك» و«فلدنغ» دون كيشوت). وعندما أراد الدانماركيون أن يؤسّسوا مسرحاً قوميّاً توجهوا إلى «لدفيغ هولبرغ» (١٦٨٤-١٧٥٤) الذي استلهم جميع المؤلفات الأوروبية من العصور القديمة إلى إسبانيا، ومن موليير إلى الكوميديا المرتجلة، ولم ينْسَ سوى شكسبير. ويحتوي مسرحُه الذي نُشِر عام ١٧٣١أربعاً وثلاثين مسرحية، منها «إيراسموس مونتانوس» (١٧٢٤) و«jeppe الجبل» (١٧٢٢): وهي قصةُ فلاحٍ اعتقد أنه «بارون» في سُكره، فأخذ يمارس سلطةً طاغيةً؛ وتكشف هذه القصة عن الطابع المحافظ لهذا الفن الأزلي بالرغم من الجسارة الصالحة للإضحاك:

«إذا شئنا أن نعطي الفلاحين والصنّاعَ السلطةَ فإن صولجانهم سرعان ما يتحوّل إلى سوطٍ (...) لا ينبغي إذن أن نبحث عن أسيادنا لدى الذين يقودون المحراث».

ولا يمكننا أن نحدّد بسهولة موقع الإنتاج الكوميدي لـــ«بيير كارليه دي شامبيلان دي ماريغو» (١٦٨٨-١٧٣٦)، لا في الأنواع المعتادة للفن الكوميدي (كوميديا الحبكة، والأخلاق، والطبائع)، ولا في تقاليده الشكلية. والعنوان وحده لما يقْرب من خمس وثلاثين كوميديا أنتجها في باريس بين ١٧٢٠و١٧٤٦ يُشير في الأغلب، إلى طابعها الرئيسي: «مفاجأة الحب» (١٧٢٢)، التقلّب المزدوج» (١٧٣٣)، «الأمير المتنكّر»، «الخادمة الزائفة»، «الحلّ غير المنتظر» (١٧٢٤)، «لعبة الحب والمصادفة» (١٧٣٠)، «الحيلة الموفّقة» (١٧٣٣)، «التوهّم»

(١٧٣٤)، «المسارّت الكاذبة» (١٧٣٧)، «الاختبار» (١٧٤٠). كان «ماريغو» فيلسوفاً وعالم نفس، وعالم اجتماعٍ، إذا شئنا، وهو يظهر ذلك في اليوميات والروايات التي كان ينشرها معاً. ويستخدم «ماريفو» بخاصة جميع الموارد المسرحية، وجميع الالتباسات التي يقوم عليها المسرح الكوميدي» الجدّ والهزل، والواقع والوهم، الكون والمظهر، الحقيقة والخطأ. واللوم الذي وُجِّه إليه–وهو أنه يكتب في الحقيقة الكوميديا ذاتها – يبدو اليوم وكأنه ميزته الكبرى. لقد طبّق عمليّاً في عمله المسرحي دروسَ التجريبية الفلسفية، فاقترح سلسلةً من التغيّرات التي تسمح له بتحويل المواقف في كل من مسرحياته إلى مثلها من التجارب بحيث أن تراصفها يؤلّف أخيراً لوحةً كاملةً من النزاعات بين الحب وحب الذات، بين الرغبة الفردية والقانون الخارجي أو الداخلي، بين الطمأنينة التي توفّرها نقاطُ الاستدلال وبين الرغبة في تركها، ولو للحظةٍ واحدة. واللحظة «الدرامية» التي يُؤثرها لم تعد اللحظة التي يَبْغي فيها الحبيبان التغلّب على العوائق التي تحول دون الإعلان الرسمي عن حبّهما بالزواج، لكنها اللحظة التي يَسْعى فيها الحبُّ إلى أن يؤسّس نفسه كحبٍّ قائم على العقل، وكقيمةٍ وجوديّة، وكقانون للعمل الاجتماعي – وتلك هي المفاجأة الخالصة واللذيذة –. ولذلك فليست هناك قطيعة بين الكوميديات العاطفية التي يقاوم فيها المحبّون رغبتهم الخاصة ليختبروها وبين مسرحيات الطوبائية السياسية «جزيرة العبيد» (١٧٢٥)؛ «جزيرة العقل» (١٧٢٧) حيث ينكشف التضامنُ العميق بين اللقاء العاطفي للآخر وبين التماسك الاجتماعي والتناوب بين المسرح الفرنسي الذي يحافظ على قواعد «القرن العظيم» وبين المسرح الإيطالي الذي يجمع على نحوٍ أكثر مرونة بين واقعية الحركة وتخيّل الحلم. ولغةٍ «ماريغو» أخيراً التي نُدِّد بتصنعها على أساس أنه تصنّع «حذلقةً جديدة» هي بؤرة هذه التجربة إذ أن حقيقة العواطف لا تُختبر إلا في قلب المفاجآت التي يدبّرها والمداورات التي يوحي بها. ففي «لعبة الحب والمصادفة» أوهمت «سسيليفيا» بتنكّرها أنها الخادمة «ليزيت» وأوهم «دورانت» بتنكّره له الخادم «بورغينيون»:

سيلفيا - بورغينيون، لا يمكن أن أغضب من الأحاديث التي تحدّثني بها. لكن أرجوك أن تغيّر الحديث؛ ولنتحدث عن سيّدك؛ ويمكنك أن تستغني عن الكلام على الحب، فيما أظن؟.

دورانت - يمكنكِ أنتِ أن تَستغني عن إثارة مشاعر الحب.

سيلفيا - آها! سوف أغضب؛ صبري ينفذ منك. دَعْ حبَّك هذه المرة أيضاً.

دورانت - تخلّي إذن عن وجهك.

سيلفيا، لنفسها - أظن أنه يسلّيني، في نهاية الأمر... (بصوت عالٍ) حسناً، بورغينيون، ألا تريد أن تكفَّ عن ذلك؟ وهل ينبغي أن أتركك؟ (لنفسها) كان يجب أن أفعل ذلك.

دورانت - انتظري، يا ليزيت، كنت أو، أنا نفسي، أن أحدّثك عن أشياء أخرى، لكني لم أعد أعلم ما هي.

سيلفيا - وكان في نفسي، شيءٌ أحببتُ أن أقوله لكَ، لكنك أنْسيتني أفكاري أيضاً.

دورانت - أذكرُ أنني سألتكِ إن كانت سيّدتك تساويكِ

سيلفيا - ها أنت تعود مواربةً إلى طريقتك. وداعاً.

دورانت - ايه! قلتُ لك: لا، يا ليزيت. ليس المقصود هنا سوى سيدي.

سيلفيا - حسنا! وأنا أيضاً، كنت أريد أن أحدثك عنه...

ماريفو كاتبٌ مسرحي فذٌ يتعذّر تقليدُه. وكان نجاحُه في زمنه موضعاً للنزاع، ولم يتأكد بُعدُ عبقريته إلا في القرن العشرين. ومن انكلترا جاءت بذورُ تحوّل المسرح الكوميدي، في اتجاهات ثلاثة: الأول هو الاتجاه الهزلي القائم على التقليد الساخر والهجاء العنيف، في خط الفرنسي «سكارون» والهولندي «فونكنبروك»، مع فيلدنغ» - «توم الإبهام» (١٧٣٠)، و«الطبيب المزيّف» (١٧٣٢)، و«أوبيرا شارع غروب» (١٧٣١) - الذي غدا أنيُه شعاراً لأدبٍ هجَرَ صالونات المجتمع الراقي ليحتل الشارع ويثير حماسته؛

الاتجاه الثاني مزيج من فنون ونغمات أدبية شتّى، مع جون غاي (١٦٨٥-١٧٣٢)، وهو عضوٌ مع «اربتنوت» و«بوب» في «نادي الكتاب» الوقح، في: «ماذا تُسمّي ذلك؟» (١٧١٥)، وهي مأساةٌ هزلية رعوية تهريجية، وفي «أوبرا الصعاليك» المشهورة (١٧٢٨)، وهي هجاء مازجٌ للارستقراطية، وفيها يهزأ المؤلّف من انتشار أوبرا «هندل» الإيطالية التي تعدّ انحرافاً لذوق المجتمع الراقي. في المشهد قبل المشهد الأخير من «أوبرا الصعاليك»، سيُشنَق القبطان «دي بوتان»:

الممثّل - (...) هذه إذن مأساة قائمة (...) لأن الأوبرا يجب أن تنتهي نهايةً سعيدة.

الصعلوك - اعتراضُك صحيحٌ، يا سيدي، لكننا نستطيع أن نعالج ذلك بسهولة، فأنت تعلم أننا نستطيع، في هذا النوع من المسرحيات، أن نوجّه الأشياء بكل اللا معقولية التي لا تُتَصوَّر. وهكذا، فاركضو، أنتم الذين تمثّلون الرعاع، واصرخوا طالبين العفو... وَلْيُؤْتَ بالسجين مظفّراً إلى نسائه.

الممثّل - يجب أن نفعل ذلك كله كي نتلاءم مع ذوق الجمهور.

الصعلوك-كان بوسعك أن تُدرك أن في المسرحية كلها تشابهٌ كبيرٌ بين الناس في الفئات العليا والناس في الفئات الدُنيا، وأن من الصعب أن تحدّد إن كان الكبار لا يقلّدون، في الرذائل الشائعة، قطّاع الطرق، أو قُطّاع الطرق هم الذين يُقلّدون الكبار. ولو أن المسرحية استمرت وفقاً لمقصدي الأول لكانت لها عظةٌ أخلاقية ممتازة: لأبانتْ أن صغار الناس لهم الرذائل نفسها، بحسب درجتها، التي للأغنياء، لكن صغار الناس هم الذين يُعاقَبون.

الاتجاه الثالث هو اتجاه «الكوميديا العاطفية» التي يُنسَب ابتكارُها إلى «كولي جيبر» (١٦٧١-١٧٥٧) في «رسائل الحب الخيرة» (١٦٩٦) و«الزواج المُحنَق»(١٧٢٨)؛ ويُمثّل هذا الاتجاه أيضاً «ريتشارد ستيل» (١٦٧٢-١٧٢٩) في «الزواج الرقيق» (١٧٠٥) وفي «العاشقان المتحفّظان» ١٧٢٢. وهذا الجانب من الكوميديا يَستَند إلى الرقة والحنان أكثر من الهُزء،

ويهتم بالعظة الأخلاقية أكثر ممّا يهتم بعمق الطباع، وسوف يَستأنفه في فرنسا باسم «الكوميديا الدامعة» «لاشوسيه» في «الأحكام المسبقة الدارجة» (١٧٣٥) و«باميلا» (١٧٤٣). وهذه المسرحية الأخيرة استلهمتْ، دون شك، وريتشارنسون، مثل «باميلا البالغة» (١٧٥٠) لـ«غولدوني» الذي أبدى رغبته في إصلاح الكوميديا المرتجلة في «الرجل الكامل» (١٧٣٩)، وفي المرأة الشهمة» ١٧٣٤، كما قدم لمحةً عن خصب إنتاجه (ست عشرة مسرحية في سنة ١٧٥٠ وحدها)، لكنه كشف عن مدى قدرته في النصف الثاني من القرن.

إن هذا الهجران المطّرد للنماذج، لا بل للقواعد الكلاسيكية يمزج الفنون الأدبية والغاية الأخلاقية، إن ذلك مهّد لمجيء الدراما التي وجّه «ليسنغ» و«ديدرو» نحوها، المسرحَ الأوروبي بعد ١٧٥٠، كلٌ على طريقته.

الوضع المتناقض للأشكال الشعرية

كان الشعر، في أوروبا بأسرها، في آخر القرن السابع عشر، المناسبة، والوسيلة، والرهان، في الواجهة بين القواعد الموروثة عن التقاليد القديمة وبين حاجات التعبير الجديدة عن الحساسيات التي طرأت على صلتها بالعالم والسماء وبالمدينة تغيراتٌ عميقة. وتجلّى ذلك أولاً في عدد كبير من المحاولات النظرية حول فن الشعر. فن الشعر «لبوالو» الذي تمّمه في «خواطر حول «لونجان» (١٦٩٤) والذي تجسّد مثلُه الأعلى في قصائده الهجائية الأخيرة (١٧٠٥)، وفي «الرسائل» (١٦٩٦-١٦٩٨) وبنشر أعماله «١٧١٦» والذي ترجمه على نحو واسع وشرحه أو اقتبسه "غوتشيد» في ألمانيا، و«ايريكيرا» في البرتغال، و«لابار» في البلاد المنخفضة، و«لوزان» في إسبانيا، و«بيش» في إنجلترا. لكن ما لبث أن جرى الإبتعاد عن هذا النموذج بسرعة شديدة، وذلك في تجاهين متعارضين وإن زعم كلٌ منهما أنه يكافح «الزخرفة الكلاسيكية». «انتقد» فالاداريس أي سوزا» في "الغاية الشعرية» (١٧٣٩) المبدأ ذاته للتصوير الشعري باسم الحقيقة العلمية. أما"بودمر» فقد أعاد في «البحث النقدي للعجيب في الشعر» (١٧٤٠) حقوق الخيال، واستشعر حركة اللغة الشعرية نحو استقلاليتها المبدعة ومهّد لها. إن ثأر المخيّلة، وتحرير الكلمة كانا مدار حديث «بريتنجر» في «محاولة نقدية حول طبيعة الاستعارة وأهدافها واستخدمها» (١٧٤٠)، و«اكنسيد» في «مُتع الخيال» (١٧٤٤).

ومع ذلك، ففي بداية القرن، ظلّ الكتّاب يتخاصمون حول طريقة ترجمة القدماء. «فإلياذة» السيدة «داسييه» (١٦٩٩) عارضتها إلياذة «لاموت» (١٧١٤)، في حين أن «بوب» قدّم ترجمةً لها في الإنجليزية (١٧١٥-١٧٢٠) وأن «رو» ترجم «لوكان» إلى اللغة نفسها (١٧١٨). وكذلك ترجمت السيدة"داسييه» وترجم «بوب» «الأووديسيه»، الأولى في ١٧١٦ والثاني في ١٧٢٦، وترجم «كولكيه' «الاينييد» في آنفير (١٧٤٧)، وقام الراهب"كونتي» بترجمات يونانية ولاتينية (١٧٣٩). وخضعت الأفكارُ حول الأهمية التي يجب أن يمنحها المترجمُ فيه النص القديم، لنمطين من التعليلات، بحسب الأماكن: إما فلسفة الاستقلالية الحديثة المطابقة لروح «الأنوار» الغازية، وإما إعلاء شأن اللغة المحلية. وترتبط بالفئة الأولى مداخلات «سان ايفرمون»، و«فينيلون» ولاموت؛ وترتبط بالفئة الثانية جميع

صفوف المحاولات لتكييف قواعد الاعتدال والتوازن والذوق والطبْع التي نصّ عليها «هوراس» مع خصوصية التقاليد القوميّة. وهكذا فإن «هولبرج» (افتتح نشاطه الشعري بـ«بيدربارز» (١٧١٩) وهي تقليد ساخر لـ«الاينييد» على نمط «اللوتران» (المقرأ) لبوالو؛ وكذلك استلهم «ألوف فون دالان» (١٧٠٨-١٧٦٣) «هنرياد» فولتير ليكتب بالبحر الاسكندري «الحرية السويدية» (١٧٤٢). ويُعدّ «انتيوش كانتيمير» (١٧٠٨-١٧٦٣)، بأهاجيه التسع (١٧٢٩-١٧٣٨) التي قلّد فيها هوراس، وجوفينال، وبوالو، والتي تُرجمتْ بدورها إلى الفرنسية والإيطالية والألمانية، أحد روّاد الأدب الروسي «الدنيوي» مع «فاسيلي تريد ياكوفسكي (١٧٠٣-١٧٦٩) في «رسالة الشعر الروسي إلى ابولون» (١٧٣٥)، و«سوماروكوف، الذي اعتمد على «بوالو» ليكافح ما سمّاه'هذيان» لومونوسوف الذي مزّج الأسلوب الجزل والتأليف الصارم والإشارات الأسطورية بالذوق الباروكي للاستعارة الفائضة الحيوية وللمَسْرحة، في «موشّح حول احتلال كوتين» (١٧٣٩) و«تأملات حول الجلال الإلهي» (١٧٤٣). وأغنى'جان بيتر فان مال» (١٦٨١-١٧٣٥) شعر بلاده في'متعة الشعر الفلاماندي» (١٧٠٨-١٧١٨) المليئة بالفكاهة والنضارة. وعَمِل'فردريك فون كانيتز»، أشعاراً، على طريقة «هوراس وبوالو» أشعاراً ضد انتشار القصيدة الرعوية في «ساعات شعرية» (١٧٠٠) وثار «جوهان غنتر» (١٦٩٥-١٧٢٣) على الزخارف الباروكية تقاليد الشعر الذي ينظمه رجال الدين الخارجون على الانضباط الكنسي، في'أشعار» (١٧٢٣-١٧٣٥).

ثمة بلدان نظّما تكييف الذوق الكلاسيكي مع تقاليدهما الخاصة بإنشاء مدرسة مناضلة ومسلّحة نظريّاً. ففي إنجلترا جمع الـ«أوغستا» اربثنور، وسويفت، وغاي، حول الكسندر بوب (١٦٨٨-١٧٤٤) وحول مبادئه التي عرضها في «مقالة في النقد» (١٧١١).

«ليس الظرفُ الحقّ سوى الطبيعة التي وُضعتْ في صالحة؛ وهو ما فُكِّر فيه من قبل وإن لم يُعبَّر عنه تعبيراً حسناً».

الكسندر بوب. مقالة في النقد

وقصائده الرعوية «الرعويات» (١٧٠٩)، و«غابة وندسور» (١٧١٣) وصفٌ كاملٌ من حيث الشكل لكنها قصائد مما اصطلح عليه شعراء الطبيعة؛ وتطبّق هذه القصائد ذلك البرنامج، بينما تَبْرز في «ايلويز وابيلاء» (١٧١٧)،

بحسب التعديل الذي عالج به «بوسي رابوتان» رسائل «يليوبيز»، الحسيّةَ وألم الوحدة اللذين يرنّ صداهما وكأنهما نجوى مباشرة يُسرُّ بها رجلٌ جارت عليه الطبيعة وأساءت إليه الحربُ الكلامية. ولقد أصبح«بوب»، دون أن يتخلّى عن الجماليّة الكلاسيكية، شاعر «الأنوار» الكبير الذي نال الإعجابَ العامِ بصفته شاعر الأنوار بسبب سهولته وإرهافه وصفاء كتابته. وهو لا يَصنعُ«أشعاراً قديمة» بأفكار جديدة، وإنما يصنع أشعاراً متناغمة صيغت بمهارةٍ رائعة في موضوعات متفجّرة.

وفي إيطاليا وضعتْ أكاديمية أركاديا التي أُسّستْ في روما في ١٦٩٠ لنفسها هدفاً وهو إلغاء الذوق الفاسد والتصنع والتفخيم التي سادت لدى المتأثّرين بأسلوب «ماريني»، ووجدت منظّريها في «جيان فيسرو وغرافينا» (١٦٦٤-١٧١٨) في «العقل الشعري» (١٧٠٨)، و«موراتوري» المتعدّد المواهب في «الشعر الإيطالي الكامل» ١٧٠٦؛ و«خواطر حول الذوق السليم» (١٧١٥). لقد آثر هذا الشعرُ البساطةَ الرعوية فلم يتجنّب دائماً التفاهة وابتذال اللطف المتكلّف، لكنه يُشجع ويمجّد المواهبَ«الساذجة». وينتشر هذا الشعر طواعيةً في شبه الجزيرة الإيبرية: «فالفن الشعري» (١٧٨٤) لــ«فرير» بيان النزعة الأكادية البرتغالية. وأفضل ممثّل لهذه المدرسة هو، بلا منازع، بيترو تراباسي» الذي يلقب بــ«ميتاستاز (١٦٩٨-١٧٨٢) الذي أصدر في نابولي ديواناً شعريّاً (١٧١٧) وقدّم بخاصة لمسرح الميلودراما نصوصاً ملأى بالسحر وبالانفعال. وبالرغم من الخفة في محاكماته ومن شيء من رتابتها، إلا أن أعماله حقّقتْ له نجاحاً كبيراً في أوروبا بأسرها، ولاسيّما في فيينا حيث كان دائماً«شاعر الأمير وما تزال تجعل من هذا الشاعر أحد الأمجاد القومية لإيطاليا.

نغمٌ «الموجه التي توشوش من شاطئ، إلى شاطئ، والنسيم الذي يتموّج من غصن إلى غصن أقل تقلّباً من قلبك.

ومع ذلك فالقلوب النقيّة للمحبين الطائشين تَبْذل لكِ وحدكِ التنهدات والدموع وتأمل منكِ الوفاءَ في الحب».

(ميتا ستاز)

وتأثّر الهنغاري «لازلو آمادي» الذي غنّى الحبَّ المتحذلق بالرقص الإيطالي وبالأغنية الألمانية الغزلية الرقيقة، كما تأثّر بالأغاني الشعبية «المارغيارية» مَثّله مثّلْ «فيرنك فالودي» (١٧٠٤-١٧٧٩) الذي جمّع قبل «هردر» الشعرَ الشعبي.

في هذا الدَرْب «الأناكريوني» (أي الشعر البسيط والرشيق الذي يتغنّى بملذات المائدة والخمر والحب على طريقة الشاعر اليوناني «أنا كريون» الملائم لذوق الزخرفة الشديدة، سار أيضاً شعراء ألمان مثل «فريديريك مون هاديغورن» (١٧٠٨-١٧٥٤) في «أشعار أخلاقية» (١٧٥٠)، و«جوها بيتر أوز» (١٧٢٠-١٧٩٦) في "قصائد غنائية» (١٧٤٩)، وجوهان ولهلم غليم» (١٧١٩-١٨٠٣) في «محاولة في أناشيد فرحة» (١٧٥٤). وهذه الطريقة لا تخلو من الصلة بطريقة الشعراء الفرنسيين الذين يُدعَوْن الشعراء "الخِفاف": فونتينيل في «أشعار رعوية» ١٦٨٨، «شوليو» في «قصائد» (١٧٢٤)، وفولتير، بالطبع، الذي تميّز في الفنّ الخفيف كما تميّز في الفنون الأدبية الرصينة لأن الفنون الأدبية الرصينة ظلّتْ كثيرة الإنتاج إذا تراجعت الأشعارُ اللاتينية حتى كانت اللاتينية مستخدمةً جداً في المؤلفات الدينية أو العلمية(في بولونيا وهنغاريا وسكاندنافيا) فنحن نرى منها ما يزال يظهر في فرنسا (سانتيل، هويه، ميناج). وفي هذا القرن الخفيف والهازئ، استمر الشعر الرسمي الرصين التفخيمي والمصطنع، يحظى بإقبال العظماء الذين يمدح هذا الشعر فضائلهم ومآثرهم، إن لم نقل إنه يحظى بالإقبال الشعبي. وقد أغْنى هذا المَعينَ الشعري في فرنسا «بوالو» في «قصيدة غنائية حول الاستيلاء على نامور» ١٦٩٣، و«بيرو» في «قصيدة غنائية لملك السويد» (١٧٠٢)، وحتى فولتير في"قصيدة «لفونتنيوي» (١٧٥٤)، أو "مارمونتيل»، وقد استُغِل هذا الباب الشعري استغلالاً وافراً في غير فرنسا، مثلاً"مايتر برويور» (١٦٦٤-١٧٢١) في «قصيدة غنائية للملكة» (١٧٠٦)، أو تومسون في «قصيدة حول موت السير نيوتن» (١٧٢٧) ويمثّل «أرنولد هوغفليه» في «أكياس الحرير» (١٧٤٠) الفنّ الشعري اليجورجي[1] الذي عالجه أيضاً «دي مار» في «قصائد جيورجية متنوّعة» (١٧٤٦)، شهد الشعرُ الديني استمرار التقاليد

---

(١) الجيورجي تعني الشعر ذا الموضوع الزراعي. المترجم

الكبرى للقرنين السادس عشر والسابع عشر، مع ميلها إلى الضعف. وأبقى عليها في فرنسا «بيرو» و «راسين» دون نجاحٍ كبير. وفي «الغزالة والفهد» (١٦٨٧)، ناضلَ «درايدن» من أجل وحدة الكنائس، ونُشِرتْ في هولندا كتبُ الشعارات التي ظلتْ شعبية: «يسوع والنفس» ١٦٧٨، وفي «انغير» «العناية الأهلية» (١٧١٠). وفي ألمانيا، نَظَم «تيرستيجن»، من أجل تثقيف النفوس، عبارات وأناشيد وَرِعة. وكذلك نظمتْ شاعرتان من أفضل الشعراء البولونيين في تلك الحقبة شعرهما بالأسلوب الديني: «ألجبيتا دروجيبسكا» (١٦٩٥-١٧٦٥) في «ديوان الأنغام الروحية» (١٧٥٢)، و«كونستانسيا بينستاوسكا» «أناشيد موجّهة إلى الذات» (١٧٧٦)، مستوحاة من مزامير «كوهانوفسكي» واكتُشفتْ من جديد في القرن العشرين، وأخيراً فإن الملحمة التي قد يُظَنّ أنها ميتةٌ، قدّمتْ أيضاً بعض الأعمال التي لا يجوز إهمالُها (رونتغان، دي ميير، هوغفليت، واليف). وقد مَنَح فولتير هذا الفنّ الأدبي بعض الفعالية في قصيدته «العصبة» (١٧٢٣)، التي أصبحتْ «الهزياد» (١٧٢٨)، وذلك لأنه جعل من هذا الفن آلةً مزدوجة للحرب الفلسفية: وذلك حين نشرَ أولاً على الأرض الإنجليزية هذا التمجيد لملك فرنسا الأسطوري هنري الرابع، وحين وظّف ذلك في سبيل قضية التسامح الديني. وكان لا بدّ للألمان من انتظار «كلوبستوك» في «ملحمة المسيّا» (١٧٤٨-١٧٧٣) التي ستكون أعظم ملحمة باللغة الألمانية منذ العصر الوسيط ورأى سلاف الجنوب في «أحاديث عائلية للشعب السلافي» (١٧٣٨-١٧٥٦) «لاندريجا كازيك ميوزيك» (١٧٠٤-١٧٦٠) مجموعة الأخبار الملحمية التي تُشير إلى يقظة ضميرهم القومي. وفي «الجواد غرول وفرسانه» (١٧٤٠)، قدّم «دالين» للسويديين استعارةً سياسية تلخّص وتُمجّد قدرَهم التاريخي، وتبقى إحدى قمم أدبهم.

إن الشعر الأوروبي الذي ألجئ إلى هذه الخصومات التي تجاوزها الزمن، إلى هذه الإلهامات البالية، إلى هذه الترتيبات الجديدة لنظريةٍ كلاسيكية أنتجتْ من قبل أفضلَ نتائجها ولم يعد بوسعها سوى الإعادة والتكرار، إن هذا

الشعر يبدو وكأنه يجتاز مرحلةً من أفقر مراحله. شعرٌ في المنفى يمكن أن يكون رمزه"جان باتيست روسو» (١٦٧١-١٧٤١) الذي طُرد من فرنسا في ١٧١٢ بسبب قصيدة هجائية لعله لم يكتبه هو نفسه، وعُفي منه في ١٧١٦، لكنه فضّل أن يبقى في البلاد المنخفضة النمساوية بعد إقامة له في سويسرا وفي فيينا وكأنما يكفي أن يذهب المرءُ إلى"تومز» أو إلى جيريتسي» ليكون مثل «أوفيد» أو «هوغو». ولقد أُلّف قصائد هجاءٍ وغنائياتٍ وقصائد غنائية مقدّسة، وكان يُعدّ في زمنه شاعراً عظيماً. وكان جديراً بأن يُنسى اليوم لولا اتفاق اسمه مع اسم «جان جاك روسو». ومع ذلك كان شعرُ الأنوار موجوداً. كان موجوداً حيث لم يكن يبحثُ عن نفسه، أولاً في الممارسة المجسورة للفكر وثانياً في نزعةٍ تعليمية متحمّسةٍ، وأخيراً في ذلك الإلهام الغامض الذي هيّأ، على نحو متناقضٍ في هذا العصر الذي يقول ويحسّ بأنه عصرٌ مُنيرٌ، لعصر العواصف والعذابات.

عندما كَتب «شافتسبوري» محاولة حول حرية الفكر الفكاهي» (١٧٠٩)، افتتح برنامجاً لنصف قرن كان على الفكر فيه، الفكر في جميع أشكاله، من الأشد إرهاقاً إلى الأكثر عمقاً، أن يحسن جميع الأنشطة بإشاعة الفكاهة فيها، وأن يجعل سعادة اللحظة تلتمع، وأن يُؤمِّن التواطؤ الاجتماعي، وأن ينتصر على جميع معاقل مقاومة الأفكار الجديدة معقلاً معقلاً. ولذلك فليس من قَبيل المصادفة إن كان الإنجليز هم أوائل من حقّقوا هذا البرنامج، وفي الفن الهجائي أولاً الذي دلّل على فعاليته"درايدان» حين أسقط «الويغز» وأحبط مشروعهم لمنع جاك الثاني من أن يَخْلف على العرش شارل الثاني، وذلك بنجاح قصيدته: «ابشالوم واكيتوفيل» (١٦٨١)، وتجاوز «بوب» كلَّ نزعة «"أكاديمية» لتُسلم نفسه إلى النزوة الأشد سخريةً، وهي سخريةٌ لاذعةٌ وظريفة في الغالب، فهاجم الشعراء الرديئين في «الدنسياد»، وهاجم «ديغو» خصوم «غيوم دورابج» في «الإنجليزي الكريم المولد»، وهاجم «جون اربتنوت» (١٦٦٧-١٧٣٥) السياسة الأوروبية في «تاريخ جون بول»(١٧١٢).

وحتى يونغ قبل نجاحه في «الليالي» (١٧٤٢) ألمّ بهذا الفن الأكثر بهجة في «الهوى الشامل» (١٧٢٨)، وكان سيّد هذا الفن، شعراً ونثراً، الإيرلندي «جوناثان سويفت» (١٦٦٧-١٧٤٥)، وتبعه «ستيرن». وعظتُه «مفاسد الضمير» ١٧٥٠ هي الخطوط الأولى لما سيكون عليه «تريستام شاندي». وفي فرنسا، حُجِبَتْ عدوانيةُ «غاسون» أو «لاغرانج شانسيل» بموهبة فولتير الكليّة الحضور وكانت مقطوعاته الهجائية القصيرة تَقْتل مَنْ تتوجّه إليه على نحو مؤكّد أكثر من الاتهامات المفضّلة.

(في بوابيه، كان أسقفٌ يطلب قبّعة الكردينال من البابا «بينوا» الرابع عشر).

«عبثاً يتهيّأ الحظُّ ليزيّنك ببهاء جديد.
فكلّما صار قدركَ حسناً
بَدَوْتَ لنا أشدّ غباءً.
«بينوا» يستطيع أن يُعطي قبعةً
لكنه لا يستطيع أن يَمْنح رأساً».

فولتير. الأعمال الكاملة

وبلغ هذا الفنُّ الأدبي المقاطعات المنخفضة (جاكوب زوس ١٦٨٦-١٧١٨، في الذئب في جلد الحمل ١٧١١)؛ وطال إسبانيا («اسلايا ياروخو»، في انتصار الحب والإخلاص ١٧٤٦). وثمة استخدامٌ آخر للتهكم المظفَّر، التقليد الساخر، ضمن تقاليد الهزء التي تجدّدت بما سمّاه الإنجليز «السخرية البطولية» أو «السخرية الملحميّة». وقد قدّم «بوب» هنا أيضاً المثال في قصيدته الشهيرة: «الجديلة المختلة» (١٧١٤) التي أظهرته موزّع النفس بين الافتتان بالاستهلاك المادي واستنكاره. وتبعه «غاي» «تريفيا أو فنّ التسكّع على الأرصفة» (١٧١٦)، والسيدة «ماري ورتلي مونتاغو» (١٦٨٩-١٧٦٢) في «قصائد ريفية مدينية» ١٧١٦. وتلهّى «ماريغو» الشاب في

«هوميروس المتنكّر أو الإلياذه بأشعار هازئة» (١٧١٧). وفي «ريشار الصغير» (١٧٣٨) نكّر سنيكولو فورتيغوري» هجاءه البارع للأخلاق والعادات المعاصرة في مغامرات «لشارلمانيي» وفرسانه. ومع ذلك إن السخرية إذا ظفرت بالتعاطف فهي لا تستتبع الموافقة دائماً. فمع قدرٍ أكبر من الجدّية ومن الغيرة التي لا تقلّ حماسةً، وجَدَ الشعرُ في الفن التعليمي سلاحاً للإقناع الهادئ الملائم تماماً لرسالة «الأنوار» الجوهرية: الفهم، والمحبة، وتَحْسين الوفاق العميق بين الإنسان وبين كيانه كما قيلَ حينئذٍ (بينه وبين طبيعته)، وزمنه، ومحيطه، وأشباهه. وقد أشاد «فولتير» بهذا الوفاق في «الاجتماعي»، وأشاد به على نحوٍ أعمق في «قصيدة حول الدين الطبيعي» (١٧٥٦).

في إطار هذه القريحة التعليمية، نجد «غيامباتيستا سبولفيريني» (١٦٩٥-١٧٦٢) في «زراعة الرز ١٧٤٦»؛ لكن الإنجليز هم الذين أصبحوا أفضلَ المربّين في الشعر. «جون فيليبس» مثلاً، الذي شرح صناعة عصير التفاح (السيدر ١٧٠٦) وحسناته، و«وليام كنغ» (١٦٦٣-١٧١٢) الذي صنع مثل ذلك بالنسبة إلى الطعام في «فن الطبخ» (١٧٠٨). ولا يأبى الشعراء العظام أن يَحتَذوا، في موضوعات أعلى شأناً من غير شك، حَذْو «فرجيل» في «الجيورجيات» أو حَذْو «لوكريس» فالايكوسي «جيمس تومسون (١٧٠٠-١٧٤٨) يجمع بين اللغة العلمية المملوءة بالذكريات الكلاسيكية والنظم الذي يذكر بجزالة ملتون وبين الحماسة لعالم الحقول وللظواهر الطبيعية، ممّا يجعل منه، رائد شعر الطبيعة الرومانسي. وكتب «بوب» بحث في الإنسان (١٧٣٣) الذي يُعدّ قصيدةَ التفاؤل ذاتها التي سرعان ما تُرجمت وقُلّدت في جميع أنحاء أوروبا. في هذا الشعر «الفلسفي» كانت الفلسفة في الغالب مُجمَلةً، لكن الشعر بالغ الجودة وهو وحده يعبر عن الجمال في أن يكون الإنسانُ إنساناً، وعن سعادة هذا العالم وسعادة الكلمات التي تتغنّى به:

«الخلافُ تنــاغمٌ لستَ تفهمه؛

والشــرُّ الخاص خيــرٌ عــام

وبالرغم من التكبّر، وبالرغم من العقل الذي يضلّ سبيله، فإن الحقيقة التالية بديهيّةٌ: كلُّ ما هو موجودٌ حسنٌ».

وفي «تفاهة الأماني البشرية» (١٧٤٩) يميل «جونسون بهذا الإلهام إلى وجهةٍ فيها شيءٌ من القلق؛ وليست كذلك 'أمثال» «غاي» على ألسنة الحيوانات التي تمثّل فنّاً أدبيّاً شديد الانتشار منذ لافونتين. وقد فُتِنَتْ أوروبا كلها «بأمثال» «فينيلون» (١٦٩٠)، و«لاموت» (١٧١٩)، و«كرافت» (١٧٣٤)، و«هاجيدورن (١٧٣٨)، و«كروديلي» (١٧٤٦)، و«جيليرت» (١٧٤٨)، و«هولبرغ» (١٧٥٠) بيد أن سنرى أن «المثل» الشعري لن يلبث أن يختفي، بالرغم من نجاحه، أما فنٌّ أدبي جديد يأخذ من المثل جميع وظائفه المسليّة والمثقفة: وهو القصة الفلسفية، كما خلّقها فولتير حوالي ١٧٤٦. وثمة مَعينٌ تعليمي آخر مدعوٌّ إلى مستقبل زاهر، ظهر في إنجلترا حيث الانتقال إلى مجتمع المدينة كان الأسرع. و«ستيفان دوك» (١٧٠٥-١٧٥٦) في «عمل درّاس الحنطة»، و«كولبيه» في «عمل المرأة» (١٧٣٩) يجعلان من وصف الطبقات العاملة موضوعاً شعريّاً خالصاً.

إن تلألؤ الفكر، وإرادة التعليم والتثقيف لم يستطيعا قط أن يكونّا تربة «كافية» لتفتّح الشعر العظيم. وما يميّز شعرَ «الأنوار» تواجد هذه العناصر- وقد بلغتْ نوعاً من الكمال في مجالها - مع شكل من القلق الجدي، قلق وجودي أكثر منه ميتافيزيكياً، بشّرتْ تجلّياته الأولى بالمرحلة التالية مع بقائها متضامنة مع المرحلة الراهنة. وبالفعل، إن هذه 'الطبيعة' التي تمسك بها الفلاسفةُ بمرحٍ عظيم هي التي أخذ الشعراء يجعلونها موضوعاً لشعرهم- وقد رأينا ذلك مع «تومسون» - لكنها طبيعة ليلية اختياراً، تدفع إلى أحلام اليقظة أكثر مما تدفع إلى فضول البحث العلمي: لدى «آن فنش» (١٦٦١-١٧٢٠) في «أحلام اليقظة الليلية» (١٧١٣)، ولدى «ادوار يونغ» بخاصة، (١٦٨٣-١٧٦٥) في «شكاوى أو أفكار ليلية حول الحياة والموت والخلود» (١٧٤٢-١٧٤٥)، وهي قصيدة طافتْ أوروبا، وعُرِفتْ وتُرجمتْ وقُلِّدتْ في فرنسا

بعنوان «الليالي» فقط. وحين يتغنّى «يونغ» بالليل والموت والخرائب والدموع، فإنه يحارب محاربةً حذرية عقلانيةَ «بوب» ويُعارض تفاؤله الأرضي بالسرّ المضاعف، السر الرهيب والمعزّي، وسرّ الموت وسرّ الخلود:

> الليل، الألوهية المظلمة! تمدّ، في هذه اللحظة، من أعلى عرشها
> الأبنوسي في عتمتها الجليلة، صولجانَها الرصاصي فوق عالمٍ يَغْفو.
> يا لهذا الصمت القاتل! يا لهذه العتمة العميقة!
> فلا العينُ الثاقبة ولا الأذن المنتبهة يُمكن أن تُحِسّا بأي شيء
> الطبيعة بأسرها تنام. فكأن نَبْضَ الحياة الشامل قد توقّف، وكأن
> الطبيعةَ تستريح لحظةً؛ ويا لها من استراحةٍ رهيبة! تُعلن
> نهاية الطبيعة.

(إدوار يونغ)

(شكاوى، أو أفكار ليلية حول الحياة والموت والخلود)

وبهذه الروح تطوّر شعرُ الثقافات المحليّة المنسيّة في ليل الماضي، شعر ايكوسيا وبلاد الغال مع «تومسون» أيضاً، الذي آذَنَ بـ«أوسيان» و«الحرية» (١٧٣٦) و«قصر البلادة» (١٧٤٦)، او مع «جون ديار» (١٦٩٩-١٧٥٨)، و«غرونجر هيل» «هضبة غرونغار» (١٧٢٦)؛ وشعرُ ظلمات النفس: «توماس وارتون» (١٧٢٨-١٧٩٠)، و«مسرات الكآبة» (١٧٤٧)، وشعرُ الأسرار الشرقية «انتصار ليزيس» (١٧٤٩)؛ و«وليام كولانز» (١٧٢١-١٧٥٩) في «قصائد رعوية فارسية» (١٧٤٢)؛ والشعرُ الحلولي: «كلوبستوك» في قصائد غنائية» بدءاً من ١٧٤٧؛ وأخيراً شعرُ الموت والقبور: «هوبيركو رنيليز». و«بوب» (١٦٨٩-١٧٣٣) «بمناسبة موت ابنتي الصغيرة» (١٧٣٣)، و«روبير بليه» (١٦٩٩-١٧٤٦) في «القبر» (١٧٤٣)، و«توماس غراي» (١٧١٦-١٧٧١) «رثاء كُتب في مقبرة ريفية» (١٧٥٠). وربما كان من الواجب تأويل تطوّر الكتابة النسوية الشديدة البروز في انكلترا، في الرواية، وفي الشعر أيضاً، تأويل هذا التطوّر بمعنى الانتصار القريب للحساسية».

والشعر، كالمسرح، يظلّ بالرغم من ثقل التقاليد المربكة، فناً أدبيّاً حيّاً ومتنوعاً نسبيّاً، يتوصّلُ فيه رجلُ الأنوار إلى أن يَقْرن الذاكرة بالفتوحات، والأمانة بالتجديد. ومع ذلك، فهو إنما يجد الشكل الأكثر حرية ومرونة ومطابقةً للتعبير عن آماله وتساؤلاته ونزواته، في القصة المتخيّلة النثرية.

قدرة القصة المتخيلة النثرية على الابتكار

ما عدا بعض الاستثناءات، لم تُصبح الروايةُ فنّاً أوروبيّاً، لكنها كانت فنّاً إنجليزياً وفرنسيّاً. وهذه الاستثناءات مثيرةٌ للاهتمام مع ذلك، لأنها تشهد على كمون هذا الفنّ الأدبي، حتى في البلدان التي لم تعالجه، وتفسّر النجاح الكبير الذي لقيته فيها أعمالُ «دغو»، وفولتير، أو «فيلدنغ». إن «كتيبات فيلوتيه» الذي نُشر في ١٨٠٠، لنيكولا «مافروكورداتوس» تُعدّ أول هيلينية جديدة، وحاول «جوزبه فرنسيسكو دي ايسلادي لاتيير» (١٧٠٣-١٧٨١) أن يُدمّر من الداخل تقعّر الوعّاظ كما فعَلَ «سرفانتس» بالنسبة إلى روايات الفروسية. وقد نجح نجاحاً عظيماً بعد ١٧٥٠ كتابة «تاريخ الواعظ الشهير الأخ جيروند». ومع «المغامر المسلّي» ١٦٩٥، عَمِل نيكولاس هنسيوس(١٦٢٠-١٦٨١) على امتداد أمَدِ رواية التشرّد، بينما وجدت القريحةُ الهازئة مجالاً لعملها في الدوريات. وتصدّت موهبة «هولبرغ» الشاملة للتقوية وللتعصّب في روايته التي كتبها باللاتينية «رحلة نيلز كليم» تحت الأرض» (١٧٤١)، وليس «الأفعوان الخرافي الصوفي» (١٦٩١) في حقيقته - وهو لجيوفان فنسنزو غرافينا ١٦٦٤-١٧١٨- سوى هجاء نثري للفساد الروماني والحذلقة اليسوعية. وكَتَبَ جوهان غوتغريد شنابل» (١٦٩٢-١٧٥٠) رحلة «طوباوية» القدر الغريب لبعض البحّارة» (١٧٤٣)، وأطلق «دانييل غاسبر فون لوهنستين» (١٦٣٥-١٦٨٣) في روايته التاريخية والغزلية الرقيقة «ارمينيوس الشهم» (١٦٨٩)، موضوعاً سيعيش طويلاً عَبْر الأجيال الآتية وهو شدة البطولةالجرمانية التي تقابل ضعف المزايا

الرومانية؛ لكن كان لا بدّ من انتظار «ويلاند» حتى تُولَد، على ما يقول ليسنغ، الروايةُ الألمانية الحقيقية مع «تاريخ آغاتون» (١٧٦٦). هذه الأمثلة تُرينا أن الكتابة الروائية موقعها من جميع أنواع «الاعتراب» في القرن السابع عشر كي تُلمّ بمشكلات المجتمع المعاصر التي يسهل التعرّف عليها تحت التنكّرات اللعبية لعالم السحر أو الرحلات، أو بوح المذكّرات أو تبادل الرسائل. وضمن هذه العناوين الأربعة يمكننا أن نجمّع الإنتاج الإنجليزي والإنتاج الفرنسي، وذلك قبل أن تلتقي الابتكارات المسليّة لتفتن سويفت وفولتير، وإيضاحات واقعيتهما التي ترحم في الأشكال الروائية الأكثر أصالةً في تلك العصر.

«كان هناك حطّابٌ وحطّابة»

شارل بيرو

القريحة السحرية، في شكلها الخالص أي في قصص الجن، عرفتْ انتشاراً كبيراً في فرنسا. وقد أعطاها «بيرو» شكلاً لا يُنسى في «حكايات الزمن الماضي (١٦٩٧) التي تعود الحظوةُ التي نالتها لدى جميع أطفال العالم إلى كونها ثبّتتْ، في التفريق السذج والمدروس معاً للكتابة الكلاسيكية، العناصر المبعثرة للتقاليد الشفهية الشعبية السحيقة القدم. وتطوّر هذا الفنُّ الأدبي بعد ذلك نحو العجيب الاعتباطي، نحو بداية الخيالي الغريب، نحو استغلال انتشار مع هو «إغرابي» الذي افتتحته «ألفُ ليلة وليلة»؛ لكن التطورات الكبرى لهذا الفنّ الأدبي هي التي منحها إياه الإلحادُ والفلسفة. فقد بدأ «كلود جويل دي كريبيّون» (الملقّب: كريبيون الابن (١٧٠٧-١٧٧٧) في «المِرغاة» (١٧٣٢) و«الصوفا» (١٧٤٠)، لوحة للأخلاق الإباحيّة وسيهذّبها في «ضلال القلب والفكر» (١٧٣٦)، نازعاً عنها رداءها الشرقي ومظهرها السحري. واحتفظ بهما «يدرو» في «الحلي المفضوحة» (١٧٤٨)، لكن المغامرات الغرامية ستوضّح مباشرةً منذئذ وحتى «العلاقات الخطرة» لــ«لاكلو»، في إطار مجتمع ذلك الزمن. نحن بعيدون، في الظاهر، عن «الطرطور» الأحمر الصغير! وكذلك بدت الحكاية الفلسفية كأنها تبتعد عنها، مع أنها تستجيب للحاجة نفسها لدى القرّاء في

طَرْد الوساوس العميقة التي تُلازمهم، وإعادة اكتشاف الحقائق البسيطة جدّاً والنافعة جدّاً، عبر العجيب المُطلق العنان.

«لم يستطع 'كاليبسو' أن يتعزّى عن رحيل أوليس»

(فينيلون. تيليماك)

الرحلةُ إطارٌ روائيٌ مُستخدمٌ كثيراً في هذه المدّة التي رأينا فيها الاهتمام الذي تثيره حكاياتُ الرحلات الحقيقيةُ، وفي «مغامرات تيليماك» (١٦٩٩) وهو الكتاب الذي قُرئ أكثر من غيره في هذا القرن. فقد نظّم «فرانسوا دي ساليناك دي لاموت فينيلون» (١٦٥١-١٧١٥) في روايةٍ تربوية، من أجل طالبه الملكي الدوق «دي برغويني» مراحل الرحلة التي قام بها ابنُ «أوليس» بحثاً عن أبيه في البحر الأبيض المتوسط كله. ولم يخضع الحكيم'منتور» (مينيرفا المتنكّرة) الذي يرافقه فرصةً ليستخلص له جميع أنواع الدروس الأخلاقية والاجتماعية والسياسية من اللقاءات التي تجري لهما ومن الأخلاق والعادات التي يكتشفانها. وفضلاً عن النجاح الخاص الذي لقيته هذه الرواية، وهو نجاحٌ مردُّه إلى أناقة اللغة التي تجمع بعذوبةٍ بين النبل والبساطة، بين الإقناع والبحث، فإنها أثارت عدداً من ضروب التقليد مثل'رحلات سيروس» (١٧٢٧) لرامساي، و«سيتوس» (١٧٣١) للراهب «تيراسون» (١٦٦٠-١٧٥٠) وتُتيح الرحلةُ أيضاً بلوغ العالم الطوباوي الذي استمرت تقاليدُه في عصر الأنوار بعد «دينيس فيراس»، مع فوايني، جيلبير، تيسو، باتو، ليغمران. هل هي رحلةٌ واقعية؟ أو تربوية؟ أو طوباوية؟ إن نبوغ «دانييل دغو» (١٦٦٠-١٧٣١) يقوم على جعل هذه المسألة غير قابلة للبثّ في'روبنسون كروزويه» (١٧١٩) الذي تُرجم من فوره وغُرف في أوروبا بأسرها. إن مغامرةً عاشها بحارٌ أمكن أن تُلهمه الفكرة الأوّلية، لا أكثر؛ لكن كثيراً من القرّاء اعتقدوا بوجودٍ حقيقي للإنجليزي الناجي من الغرق في جزيرة بنى فيها من صنعه وحده، ثم بمساعدة أحد أبنائها، إطاراً وشروطاً للحياة جديرة بعبقرية البريطانيين العملية فيما يتصل بالصناعة والاقتصاد والتنظيم الاجتماعي.

«كان علي أن آخذ بالحسبان عدة أشياء في اختيار هذا المكان. ١- سلامة المياه العذبة(...)؛ ٢- الملاذُ من حرّ الشمس؛ ٣- الاحتماء من جميع الكائنات الكاسرة ناساً كانوا أم الحيوانات؛ ٤-مرأى البحر، حتى إذا ما أرسل الله سفينة إلى هذه المناطق استطعت الإفادة من ذلك من أجل خلاصي؛ لأنني لم أكن أريد أن أطرد الأمل من قلبي.

وحين بحثتُ عن المكان الذي يَجْمع هذه الميزات جميعاً وجدتُ سهلاً صغيراً واقعاً عند سفح رابيةٍ كان منحدرها المُطل على هذه الفسحة يرتفع عمودياً وكأنه واجهة منزلٍ بحيث أنْ لم يكن ممكناً أن يأتيني شيءٌ من فوق إلى تحت(...)

«على هذا المرج... قررّتّ أن أستقر»

(دانييل ديغو. روبنسون كروسويه)

لقد أمكن تأويلُ الرواية بطرقٍ شتىّ، إذ أبْرز هذا التأويل تارة شجاعة ذلك الرجل الذي أُسلِمَ إلى وسائله وحدها فاستطاع أن يجد في أعماقه النظام الحقيقي لعلاقاته بالطبيعة، وأبرز تارةً أخرى عجرفة البرجوازية الواثقة من ميزتها والغزية الاستعمارية. وبالرغم من تعدّد المعاني ذاك أو بسبب هذا التعدّد فإن الكتاب يظل من أعظم الأعمال المميزة لهذا العصر ومن أكثرها بروزاً. وكتب «ديغو» تتمةً لهذا الكتاب وأنتج روايات أخرى لم يبلغ فيها غناه إلا في «مصائب مول فلاندرز الشهيرة» (١٧٢٢)، وهي قصةٌ غنيةٌ بالمغامرات لبغيٍّ تزوجتْ خمس مرات ونُفيتْ إلى فرجينيا ثم عادت إلى انكلترا حيث تعقّلتْ وشرعتْ في كتابة مذكّراتها.

«في خزانة رُكِّبتْ في ثغرة الجدار، وُجد
مخطوطٌ في عدة دفاتر تحوي القصة التي
سنقرؤها، وكلٌّ ذلك بخط امرأة».

(ماريغو. حياة ماريان)

نموذج روائي ثالث يقوم بالضبط على عرض قصة حياة وهو أكثر النماذج تردّداً، ويبدأ من سيرة شخصية حقيقية - انطون، كونت دي هاملتون (١٦٤٦-١٧٢٠) تاريخ الكونت غرامون (١٧١٣) - إلى «المذكّرات» التي يجهد مؤلّفوها في تمريرها وكأنها نصوصٌ عاشها أبطالُها حقّاً. وهذه الخاصية التي تهدف إلى إخفاء الحيلة «الأدبية» خلفَ الشهادة المعيشة، خاصةً بالقرن الثامن عشر الذي ابتكر الرواية المرويّة بضمير المتكلم. وهي جليّةٌ في «مذكرات دارتانيان» (١٧٠٠) «لغراتيان دي كورتيلز دي ساندراس» الذي استمدّ منه «الكسندر دوما» جوهر توثيقه «للفرسان الثلاثة». وفي الذريّة الحيّة دائماً للقصص التاريخية في القرن السابع عشر(مدام دي تنس في «حصاد كاليه» ١٧٣٩؛ و«لافوفيل» في «غاستوندي فوا» ١٧٤١، ازدهرت «القصصُ السرّيةُ» التي أتاحت للروائيات، على الخصوص، تحت ستار كشف النقاب عن جوانب مخفيّة من التاريخ العام أن يُحرزْنَ نجاحاً قائماً على الفضيحة وهن يَرتَدْنَ ميدانيْ السياسة والجنس ويجعلْنَ الروابطَ بينهما واضحةً للقارئ. «ماري دي لايغيير مانلي» (١٦٦٣-١٧٢٣) في «تاريخ الملكة سارة السرّي» (١٧٠٥)، تُدَدِّدُ بالتأثير الذي مارسته «سارة تشرشل» و«الويغز» حيال الملكة «آن»، وقادتْها مذكّرات الانلنتيد الجديدة إلى السجن، لكنها كانت مثالاً تبعتها فيه «اليزاهليود» (١٦٩٣-١٧٥٦) في «مذكّرات جزيرة» (١٧٢٥) وكان الإنتاج الروائي النسائي نشيطاً جداً في إنجلترا، وموزّعاً بين قصةٍ متخيلة مُنتهكة مطابقة، قصة تنتهي فيها الفضيلةُ بالانتصار على الهجمات التي استهدفتها.

كانت حكايةُ الحياة إطاراً، صورياً لكنه واقعي، اختاره خمسةُ روائيين في تلك المرحلة ووفّق كلٌّ منهم بينه وبين طريقته. ففي "فرنسيات شهيرات» (١٧١٣) شبَكَ «روبير شال» (١٦٥٩-١٧٢١) خمسَ قصص حقيقية يَروي فيها كلٌّ فتى من الفتيان الذين جمعهم شطراً من حياته الخاصة في الإطار المعهود للنبالة الدنيا أو للبرجوازية التي حظيتْ بالنبالة مع هموم المال وأمور

القلب والأسرة لديها، وبحثها عن السعادة. وواقعيتها تشكلّ تاريخاً هاماً في تاريخ الرواية الأوروبية، فيما يتعلّق بالمحيط المادي في المقاطعات وكذلك فيما يتّصل بسيكولوجية الأبطال، التي لا يكشف عنها السردُ الروائي إلا تدريجيّاً وعلى نحوٍ تطوّري، مُبقياً في الخاتمة شطراً من الأسرار الغامضة التي لا سبيل إلى استبعادها. ويَعْهدْآلان رينيه ليساج» (١٦٦٨-١٧٤٧) إلى شخصيتين مأخوذتين من التقاليد الإسبانية أمر اجتياز جميع شرائح المجتمع الفرنسي، في مشاهد حية قافزة، يصوّر فيها، بوضوح لا يَرْحم ويصطبغ بالانشراح، تصرّفاتها الأكثر سريّةً وغرابةً: الشيطان اسموديه» في «الشيطان الأعرج» (١٧٠٧-١٧٢٧)، و«جيل بلاس» على الخصوص، في «قصة جيل بلاس دي سانتيان» (١٧١٥-١٧٣٥). وهذا الأخير يحوّل تحويلاً كبيراً نموذج «المتشرّد»، بأن نَزّع عنه استمراره في قذارته التي جعلتْ منه، في زمن الإصلاح المضاد، أداةً مناقضة للتثقيف المخلِّص. إنه يُبدي، كلما ارتفع في المجتمع، بجميع الوسائل التي يقترحها عليه، جاهزيةً وسخريةً يجعلان منه معاصراً لفولتير، ويسمحان له بالحصول على نوعٍ من الحكمة العملية، دون توهم ولكن دون وقاحة. وبذلك قدّم «ليساج» أول رواية للتدرب في القرن وخلق نموذجاً سنعثر على سماته الرئيسية في «فيغارو». وهذا النموذج هو الذي قلّده الإيكوسي «فيلدنغ»، قبل لأن تعثر على طريقتها الأكثر شخصيةً في «مغامرات بيريغرين بيكل» (١٧٥١)، وأن تصبح بعد ذلك رائدة «رواية الرعب». ولم تستطع أعمال «ليساج» التي تقع أبداً في إسبانيا: «قصة غزمان الفراش» (١٧٣٢)، و«فتى سالا مانك» (١٧٣٧)، أن تستعيد العذوبة والمرح اللذين يذكراننا في «جيل بلاس» أن المؤلف كان مؤلّفاً بارعاً جداً للكوميديا. والجمع بين الفنّين الأدبيين يلعب دوره لدى «ماريفو». فبعد أعمال الشباب التي قلّد فيها تقليداً ساخراً الرواية الباروكية، استخدم واقعيةً حقيقية في «حياة ماريان» (١٧٣١-١٧٤١) وفي «الفلاح الحديث النعمة» (١٧٣٥-١٧٣٦): واقعية الخطاب، لأنه هو نفسه أحد البطلين اللذين رويا، حين آن الأوان، مراحل

دخولهما العالم الراقي؛ واقعية الديكور، في شوارع باريس ومتاجرها وصالوناتها؛ الواقعية الأخلاقية التي تجوب في تحليلات طويلة جميعَ الجوانب الممكنة في الحكم الذي يُحي به كلّ سلوك؛ واقعية العاطفة، لأن قلب ماريان وجاكوب حسّاسٌ ورقيق، ولأنهما يُجيدان، عبْر الأقنعة والزمن، استعادةَ نوعية الانفعال الحقيقية التي عاشاها: وواقعية بسيكولوجية أخيراً، لأن المزج بين السذاجة والاحتيال، بين الكرم العفوي والاستعداد للحساب الذي برهنا عليه يمنحهما مصداقية وتعاطفاً نادراً ما بلغه الكتّابُ قبل ماريغو». بل قد نذهب إلى الكلام على الواقعية الفلسفية: إنها رؤية للعالم متفائلة صراحةً وهي على وئامٍ مع تفاؤل الأنوار الذي تقترحه علينا، على نحوٍ متناقضٍ ومظفرٍ تلك الفتاةُ التي تتُمّ بالرغم من الرجال، مع ذلك الفتى الذي يحقّق من خلال النساء قَدَراً متوافقاً مع طبيعتهما ووجدانهما قَدَراً لا تعرّضه المخاطر أو التسويات للخطر حقاً. وعدم إتمام الروايتين يُدرجهما في واقع قصةٍ دائمة الحركة وترسم بالفراغ الذي فيها التوّسع الذي سيملؤه به ريتشاردسون أو ريتيف»، إن روايات ماريغو» التي ذُمّتْ في زمانها كما ذُمَّ مسرحُه كان لها، مع ذلك، في أوروبا بأسرها، دويٌّ كبير، وترجمات، وتتمّات واقتباسات.

إلى جانب حياة ماريغو الهادئة والرزينة، كانت حياة «انطوان فرانسوا بريفو ديكزيل» (١٦٩٧-١٧٦٣) (الملقب بالراهب بريفو) روايةً في ذاتها. هناك شيءٌ من الشطّط في تقلّبات الأحداث، وفي الحرفة والعاطفة واللقاءات، في قصصه المتخيّلة، دون أن يضرّ ذلك بواقعيتها الصارمة سواء في تصوير الأخلاق والعادات الاجتماعية أم تصوير القلب الإنساني. وتتنازع أبطالَه ثلاثُ قوى يحاولون بحرارة فهمها والتغلّب عليها في الحكاية وبها، الحكاية التي يروون، بعد مضيّها، هيجانها الخطر: قوة المجتمع الذي يوحي بأخلاق السعادة ويقْمعها في الوقت نفسه؛ قوة القدر الذي لسنا على ثقة من أنها نابعةٌ من العناية الإلهية لفَرْط ما يحسّون أنهم لعبةٌ بين أيدي الأقدار التي تَغْمرهم بنعمها حيناً وتخيّب آمالهم حيناً آخر؛ وأخيراً قوة القلق الداخلي التي تتقابل فيه حقيقتان

بديهيتان الطابع الطبيعي والبريء للهوى- الطموح أو الحب- وضرورة التخلّي عنه للتخلّص من عنفه المدمِّر.إن القانون والعناية الإلهية والرغبة تتسابق في تنظيم وإحباط هذا المطلب الذي يتذكّره الأبطال، وذلك البحث الذي يبرّر ويُطلق أبداً هذا التذكّر مسبغاً عليه شدةً وتوتراً استغلّهما ساد» في: «فكرة حول الروايات» (١٨٠٠). وعلى العموم، تنقسم أعمالُه إلى العديد من الفصول المتشابكة، كما هي الحال في «قصة كليفلاند» (١٧٣١-١٧٣٩)، وهو «مذكرات» ولد غير شرعي «لكرومويل» و«عميد كيليرين» (١٧٣٥-١٧٤٠). لكن هذه الفصول تتركّز مرتين في حبكة وحيدة وقصيرة، يقترب صفاءُ رسمها من المأساة ووحدة تناغماتها من الأوبرا: ففي «قصة فارس غريو» ومانونليسكو» (١٧٣١)، التي احتلت مكانها بين الأساطير الأوروبية الكبرى حول الحب المطلق المرتبط بالموت، وفي «قصة يونانية حديثة» (١٧٤٠) التي تُمعن في الخيبة، لأن الحب فيها لا يجد طريقاً له حتى لو كان ذلك الطريقُ مشؤوماً. وفي عصر تجد النزعةُ الارتيابية تعويضاً عنها في التفاؤل الأساسي على الأغلب، كان «بريفو» أحد الذين آذنوا بأوضح شكلٍ درب القلق على أسرارِ النفس الخفيّة.

«قضينا بهدوء شطراً من الليل. كنتُ أظنّ أن عشيقتي العزيزة غافيةٌ، ولم أكن أجرؤ على الإتيان بأي نَفَسٍ خوفاً من تعكير نومها. وتبيّن لي، منذ مطلع النهار، وأنا ألمس يديها، أنهما باردتان ومرتجفتان. قرّبتهما من صدري لتدفئتهما. أحسّتْ بهذه الحركة، وبذلت جدها لتمسك بيديّ، وقالت لي بصوتٍ ضعيف، إنها تُشرف على ساعتها الأخيرة. ولم أنظر إلى هذا الكلام في بادئ الأمر إلا على أنه كلامٌ عادي في الحظ العاثر، ولم أردّ عليه إلا بتعزيات الحب الرقيقة. لكن تنهداتها المتكرّرة، وسكوتها على أسئلتي، وشدّ يديها على يديّ التي ظلّتْ تمسك بهما، حملتني على الاعتقاد بأن نهاية مصائبها تدنو. لا تطلب مني أن أصف لك عواطفي، ولا أن أنقل إليك عباراتها الأخيرة: لقد فقدتُها؛ تلقيت منها علامات الحب في اللحظة التي كانت تلفظ أنفاسها فيها. هذا كل ما أقوى على إعلامك به من هذا الحدث المشؤوم والمؤسف».

(الراهب بريفو. مانون ليسكو)

وعن «هنري فيلدنغ» (١٧٠٧-١٧٥٤) قال «بَيْرون» إنه كان «هوميروس النثر» في إنجلترا، ونَعَته «والترسكوت» بأنه «أبو الرواية الإنجليزية». فهذا الكاتب الذي كان أيضاً كاتباً مسرحيّاً وصحفيّاً، قد وَقَفَ موهبته على الهجاء- الذي شارك فيه الكثير من معاصريه - جاعلاً منه الغذاءَ والمحرِّك لكميّاتٍ روائية تستحقّ مزيتُها الوقحة أن تُسَمّع بكل ما في أصل هذه الكلمة من شدّة: غياب الاحترام، لكن هناك أيضاً نغمةٌ مجدِّدة وغير معتادة. فبعد أن حوّل، على سبيل الدعاية المحضة في الظاهر، «باميلا» ريتشاردسون الفاضلة إلى ماكرةٍ تغشّ سيدَها في «دفاع عن حياة شاميلا اندراوز» (١٧٤١)، تصوّر روايةً ثانيةً هي «قصة مغامرات جوزيف اندراوز» (١٧٤٢)، فضيلة الرجال هي التي تُسيء إليها مشاريع النساء. و«حياة جوناثان ويلد الكبير» تَبْلغ حدودَ الفظاعة في تصويرها للّصوصية الوقحة التي يقوم بها بطلٌ شُبه روبير والبول. وأقل مرارة «لقصة لقيط»، «توم جونز» (١٧٤٩) التي يكدّس فيها بقريحةٍ ملأى بالمرح تقلّبات حياةٍ معقّدةٍ بالمكائد العائلية والعاطفية وبالتشرد وبالمحن. وينتشرُ فيها التكلّفُ العاطفي الذي كان دارجاً آنذاك، لكن نحتّه جانباً حيويةُ السَّردِ والفكاهةُ العذبة.

«وبعد أن قرّرنا، في لحظة جلوسنا لكتابة القصة، ألا نتملّق أحداً، وإنما أن نَدَع للحقيقة وحدها مهمةَ توجيه قلمنا، رأينا أنفسنا مُجْبَرين أن نقدّم بطلَنا تقديماً أقل مؤاتاة بما لا يقاس ممّا كنا نرغب فيه وأن نُعلِن بنزاهة، حتى لدى أول دخول له أنه كان، برأي جميع أهل منزل آل «آلورتي»، مولوداً من غير شك، للمشنقة. والحقيقة أنني آسف لأن أقول: إن كثيراً من الأدلة تَسْند هذا الزعم؛ فقد أظهر الصبيُّ منذ بواكير عمره ميلاً إلى كثيرٍ من الرذائل، إحداها، على الخصوص، جديرةٌ بأن توصله مباشرة إلى المصير الذي تنبّأ له المتنبئون الصادقون: لقد ارتكب ثلاثَ سرقاتٍ موصوفة وهي: سرقة بستان، واختلاس بطة من فناء مزارع، واصطياد كرةٍ من جيب الشاب «بليفيل».».

كان «فيلدنغ» قاضياً فهاجم المفاسدَ الاجتماعية التي يعرفها جيداً بحدةٍ كحدّة سهام «هوغارت» الذي كان معجباً به. وانتهت منافسته («ريتشاردسون، ريتشاردسون هو الذي كان له أعظم تأثير على المدى القصير؛ وهو الذي يختتم إذن هذا الفصل ليفتحه على عصر ديدرو وروسو وغوته المعجبين به.

«في شكل الآداب، [...] مَنَحَ المؤلفُ نفسه
القدرةَ على أن يضمّ شيئاً من الفلسفة ومن
السياسة ومن الأخلاق إلى الرواية، وأن يربط
ذلك كله بسلسلة خفيّةٍ ومجهولةٍ، على نحوٍ
من الأنحاء».

(مونتسكيو، رسائل فارسية)

أبلغُ تجلّيات الوظيفة التي يلعبها الفنُّ الروائي في معركة الأنوار المظفّرة استخدامُ فنّ الترسّل الذي يلجأ إليه راضياً مختاراً الرسالة، وهي كتابة المبادلة، والقريحة العفوية، ونسبية وجهات النظر، والتأثير المتبادل بين الخاص والعام، وهذه الرسالة نمطٌ من التعبير استخدمه، بصورة طبيعية، «الفلاسفةُ» الحريصون على أن يقوم قُرّاؤهم بدور فاعلٍ في تلقّي أفكارهم. إن مونتسكيو الذي استكمَلَ، في هذه النقطة، محاولات سابقة العديدة، أعطى الرسائل الفارسية (١٧٢١) فظهَر «نوعٍ من الرواية» وجَعَلَ من إقامة «فُرْسه» في باريس شيئاً آخر فوق كون الرسائل مجموعةَ هجائية للمجتمع الغربي من وجهة نظر الغربيين. إن «ريكا» و«أوسبك» يعيشان أمام أنظارنا مغامرة فكرية ومحسوسة حقيقية، وتروي مراسلاتُهم على طريقتها عبور الإنسان القديم إلى الإنسان الجديد الذي يحلم به العصر. ومع أن «رسائل فولتير الفلسفية» (١٧٣٤) أقل «روائية» إلا أنها لا تقلّ عنها في دعوتها إلى المبادلة، إلى فَهْم الآخر، إلى الجسارة العقلانية التي تقوم على أن يضع المرءُ نفسه في وضع يتجاوز فيه، بحركةٍ من العطف نحو الآخر، آراءه المسبقة وعقائده الروتينيّة. وعندما يكون الآخر إنجليزياً يتّخذ ملامح «لوك» و«نيوتن»،

نستطيع أن نقدّر إلى أي حدٍّ يمكن لهذا المشروع أن يكون مُقلقاً بالنسبة إلى الفرنسي، وأن تكون هذه المواربةُ وحدها هي التي يمكن أن تُحرِّر من باسكال وأن تَدْفع، دون تحرّجٍ ديني، إلى العمل الذي يغير هذا العالم السائر على هواه».وفي مثل هذا السياق، تُصبح الروايةُ التي تعتمد المراسلة، وهي وارثةٌ للتقاليد التي مثّلها في القرن السابق، «بوسي رابوتان»، «مدام دي فيلديو»، «غيلراغ»، شكلاً مفضلاً، على نحو بليغ الدلالة، للقصة المخيلة النثرية مع آن بيلنزاني» في» قصة جديدة لغرام بيلز وكليانت» (١٦٨٩)، و«فونتينيل» في «رسائل رقيقة لفارس هير..» (١٦٩٩)، والسيدة «دي غرافيني» في «رسالة امرأة من البيرو» (١٧٤٧)؟ ولاسيما مع «صموئيل ريتشاردسون» (١٦٨٩-١٧٦١). فهذا المطبعي الذي أقبل على الكتابة باكتشافه موهبة المراسلة فيه وبالاستغلال المنهجي لها، حَصَل في ١٧٤٠ على نجاح عظيم في «باميلا أو الفضيلة المكافأة». وهذا النمط من العناوين ذات الشطرين يشير إلى البعد المضاعف لمشروعه: إثارة الاهتمام بالحالة الخاصة، والتمثيل لأمثولةٍ عامة. وهنا، وعبر التكلّف العاطفي الذي لا بدّ أنه بدا ساذجاً، لا بل ملتبساً، وأطلّقَ، في موازاة الحماسة، الهزءَ والتقليد الساخر، تُثبتُ الأمثولةُ فكرةَ الانتصار الضروري للفضيلة، وهو انتصار يُرضي القلوبَ الحسّاسة والعقولَ المتطلّعة إلى التفاؤل. إن البطلة التي طالما اضطهدها إباحيٌّ أفلحتْ في أن تُرقِّق قلبه ليتزوج منها أشرفَ زواج. وقد ثابر «ريتشاردسون» على هذه القريحة الإبداعية، وصَنَعَ أطول رواية في الأدب الإنجليزي كله وهي: «كلاريس أو قصة سيدة شابة» (١٧٤٧-١٧٤٩). وليست «كلاريس هارلو» صورةً ثانية لـــ «باميلا اندراوز» إنما هي بالأحرى تجربة عكسية لها. والمصائبُ التي لا تُحصى والتي تجرّها عليها طبيعتُها الفاضلة تَشْغل الفسحةَ الروائية بأكملها، وتُهلكها حزناً، دون أن يتمّ عقاب الأشرار (الأهل والإباحي «لوفلاس» الذي ظنتْ أنها تستطيع أن تثق به) إلا بالقذف المرتعب لفظاعة جرائمهم في ضمير القرّاء.

بين تيليماك وكلاريس خمسون عاماً بالضبط أخذت القصة المتخيّلة النثرية تجرّب جميعَ الصور الممكنة لتعارض الخير والشر في العالم الواقعي، وتتساءل عن التوفقات المُشكلة بين هذه التعابير الثلاثة عن «طبيعة» يوحي العقل بأن نثق بها: (هوى المعرفة والعظمة والحب)، الفضيلة (كقاعدة للحياة الشخصية والجماعية) والسعادة (المسلَّم بها دائماً والمهدّدة دائماً). كاتبان استطاعا أن يعثرا على صيغة كتابةٍ مناسبةٍ تماماً لهذا التساؤل، فاستخدما في الوقت نفسه الطرائق السحرية، وإطار الرحلة، وبنيةَ الحكاية، والتراسل، وهما «سويفت» في» رحلة «كوليفر»(١٧٢٦)، و«فولتير» في قصصه؛ لقد أنشأ أقوى صورة لبطل الأنوار، صورة لا سبيل إلى نسيانها.

على هامش الأنوار

أن التعبئة القصوى للطاقات والمواهب التي تميز العصر قلّلتْ فيه على نحو كبير حظّ التنوّعات المحلّية. ولا شك أننا نستطيع القول مع «بيلافال» «إن القرن الثامن عشر ليس قرنَ الأنوار إلا بتعميمٍ جاءَ بعد مضي القرن»، ونستطيع أن نلحّ على الفروق- في المضمون وأشكال التعبير- التي تفرّق بين مختلف «الأنوار"في مختلف البلدان. ويمكن أن نلاحظ أن هذه الاندفاعة تَدْفع هنا إلى المواطنية العالمية هنا وإلى الوطنية هناك، إلى الإلحاد هنا وإلى التقوية هناك، إلى الدفاع عن الحكم المطلق هنا وإلى الهجوم عليه هناك. لكننا يمكن أن نشدِّد أيضاً على ما حوّل هذه القوى إلى دينامية، وأن نعترف بأن الأدب لعبَ دوراً حاسماً في هذا التحوّل في كل مكان. ولا يبقى إذن سوى حالتين استعصتا على هذا التحوّل. الحالة الأولى هي الكاتبين الفرنسيين المنعزلين في عصرهما على نحوٍ مُستغرب، والحالة الثانية حالةُ سلاف الجنوب المنعزلين نسبياً في الفضاء الأوروبي.

الكاتبان الفرنسيان: سان سيمون، وفوفنارغ

كثيرٌ من الأشياء تُقرِّب «لويس دي سان سيمون» (١٦٧٥-١٧٥٥) من لوك دي فوفنارغ» (١٧١٥-١٧٤٧): صحتُهما الرديئة، وامتهانهما الحرفة العسكرية المنقطعة، وكبرياؤهما كنبيلين، ونبلهما الأخلاقي، وطموحهما، وعزلتهما. لكن عمليهما مختلفان أشدَّ اختلاف. ما كتبه «فوفنارغ» لا يتعدّى كتاباً صغيراً «مدخل إلى معرفة الفكر الإنساني» تلاه «أفكارٌ وأمثال» ١٧٤٦؛ وكتب سان سيمون آلاف الصفحات من «المذكّرات» (١٧٢٩-١٧٥٤) التي طُبعت في (١٨٣٠)، كما كَتب مقالات شتّى. فوفنارغ الأخلاقي يعتمد الفقرة وسان سيمون، كاتب المذكرات يعتمد اللوحة. قد يُعَد الأول وارثاً «لروشغوكولد»، لكنه أقرب إلى أن يكون رائداً «لديدرو» و«روسو» و«شامفور» في الدفاع المسبق الذي يقوم به عن الكثافة الانفعالية والحماسة والعبقرية. أما الثاني الذي كان يجهل أسماء.

«العقلُ يخدعنا أكثر ممّا تخدعنا الطبيعةَ»

(«فوفنارغ» أفكار وأمثال)

«بايل»، «ولوك»، ونيوتن، ولييبنز، والذي لم يعرف شيئاً عن «ماريفو» ولا «نيغو»، فقد كان معلّقاً بين عالمين: عالم بلاط لويس الرابع عشر الذي عكفَ على تصوير اختلال عمله، لا من جرّاء ميله إلى الليبيرالية و«إنما من جرّاء احترامه للنموذج الإقطاعي، والعالم الذي رحّب به كبار روائيي القرن التاسع عشر، من ستندال إلى بروست، ورأوا في مؤلّفه مُبدعاً لعالم لوحِظَ بشراسة وأُعيد تنظيمه حول «هوىً أساسي».

الحالة البلغارية والروسية

خرجتْ بلغاريا للتوّ من العصر الوسيط. وتشهد مخطوطاتُ الراهب «براداتي» (١٦٩٠-١٧٥٥)، المحفوظة في بلغراد على التفكير في الواقع البلغاري المعاصر، لكن الهُوّة تظل عميقة بين هذه الكتابات وبين الإنتاج الغربي. فمضامينُها تاريخية وتعليمية ودينية، دون أيّ اهتمام أدبي. ولم يأت هذا الاهتمام الأدبي إلا خلال القرن التاسع عشر. ومع ذلك تحقّقتْ بدايةً نهضةٍ حول مركزين: الأول مركز الكتّاب البلغار الكاثوليك الذين هاجروا إلى فيينا وزغرب ونوفيساد، أو الذين مكثوا في الداخل حيث كان نشاطُهم في تنظيم الكنيسة والتعليم هاماً جدّاً في هذا التجديد. وقد كتبوا بالبلغارية أو «بالإيليرية»، وهي خليطٌ من الصربية الكرواتية ومن البلغارية. ويمثّل «جـ. بيجاسيفيك» الكتابة الباروكية السلافية وقدّم أطروحةً هي: «خلاصة الجغرافية القديمة والجديدة» (١٧١٠) ، كذلك حاول «ك» «بيجكيك» أن يثبت تفوّق ديانته على غيرها. وقد توسعت هذه المدرسة في شعرٍ مثير للاهتمام في «تراسيا»، حول بلوفديف (فيليبوبوليس). المركز الثاني هو نادي السلاف الأدبي جنوب «سريمسكي كارلوفيسي» حيث انضمّ بلغارٌ إلى الحركة الصربية التي سيأتي الكلام عليها. وقد أنتج «باقلوفيك» عملاً كبيراً منه «السيرة الذاتية» التي تندرج في أفضل التقاليد الأنَسية. وبعد ذلك بقليلٍ، في ١٧٦٢ كَتب الراهب «آتوس بيزيج دي هيلاندار» (١٧٢٢-١٧٩٨) «تاريخ السلاف البلغار» وهو برنامجٌ حقيقي للتحرّر القومي من النير المضاعف، نير الأتراك ونير يونان القسطنطنية الذين كانت تُحرّكهم النيّاتُ الثقافية والإدارية الفاضلة، لكنهم كانوا، مع ذلك، يهدّدون البلغار بالاندماج.

وبعد المحاولة الفاشلة التي قام بها الإمبراطور ليوبولد الأول في أن يُعيد احتلال البلدان المسيحية التي يحتلها العثمانيون جرى تقدّمٌ آخر للترك

سبّب هجرةً كبيرةً للصرب (في ١٦٩٠، ثم في ١٧٣٩) إلى هنغاريا الجنوبيّة «فويفودين» الحالية. وأصبحت الكنيسةُ الصربيةُ حينذاك مركزاً للشعور والثقافة القوميين. ومنذ ١٦٩٥، افتتحت أولى المدارس الصربية. وفرضتْ نفسها مدينةُ «مسريمسكي كارلوفيشي»، مقرّ البطريركية، كمركزٍ ثقافي هام مرّ به كتابٌ كثيرون من الجيل الأول للنهضة الأدبية الصربية. وأسهمتْ في النهضة أيضاً مدنٌ مثل"بيكي» و«نوفيساد» و«سوبوتيكا»... دون أن ننسى «بودابست» بجامعتها ومطبعتها الصربية. وفي الجيل الأول من الشتات نجد مجموعةً من الرهبان الذين دُعوا «راكاني» أي (الذين تسلّموا تقاليد ديْر «راكا» الذي دمّره الترك في ١٦٨٨) وأهمُّ ممثّليهم «ك، راكاني» و«فنكلوفيتش» وقد أدخل الأخيرُ في كتاباته الدينية البلاغةَ الباروكية كما أدخل اللغةَ الشعبية التي توجد في موازاة «السلافون» الصربي؛ وهو آخر وجوه الأدب القديم كما أنه المُبشّر بالجديد. وأمّنتْ الكنيسةُ استمرار الفنون الأدبية الموروثة من العصور الوسطى، وكذلك السِيرَ والوقائع التاريخية. وأخذ مؤلّفو تلك الوقائع يهجرون التاريخَ الأسطوري لصالح التاريخ المعاصر. وكتب الكونت جيورجي برانكوفيتش» (١٦٤٥-١٧١١) وهو بحّاثة ورجلٌ سياسي «الوقائع التاريخية للسلاف الصرب» (١٧٠٥)، وهو عملٌ مُنعَ تداوله فتداوله الناسُ سرّاً. والكتاب يرسم تاريخ الصرب منذ «التكوين» ليتصدى في النهاية إلى أحداث التاريخ المعاصر. ويُحيي المؤلفُ فكرةَ الإمبراطورية «الايليرية»، برعاية النمسا، هذه المرة، ونشر «هريستوفور زيفافوي» في ١٧٤١ في النمسا كتابه (الستيموتوغرافيا) وهو خلاصةٌ للشعارات ترافقها صورُ أعيان الصرب والبلغار. وتجب الإشارة مع ذلك إلى أن هذا العمل ليس عملاً أصيلاً إذ إنّه يقوم على الترجمة والنقل، بلغة الكنيسة السلافونية، لكتابٍ كتبه في ١٧٠١ الكرواتي «بافاو ريتر فيتوزو فيتش»، في سنوات ١٧٣٠، خضع الصربُ لتأثيرٍ قوي من الآداب الروسية والاوكرانية. وكان الروس وطلابُ أكاديمية كييف هم الذين افتتحوا، في الموسكوفية».

وأصبح المعهد المدرسي لـ «كوزاسنسكي»، في «ستريمسكي كارلوفيسي»، مركزاً للأدب الروسي الصربي. وقد عدّلت هذه الاتصالاتُ الكثيفة الوضعَ اللغوي. زاد إدخال السلافون الروسي الممتزج بالصربية في الكتابات وفي الطقوس الكنسية، من غروب السلافون الصربي الذي حلّت محله السلافية الصربية المتأثّرة تأثيراً شديداً بالروسية، والذي سيُستَخدم حتى محاولة الإصلاح اللغوي الذي قام به «دوزيتيج ابوبرادوفيتش» (١٧٤٢-١٨١١). في هذه المرحلة التي تُدعى المرحلة الروسية السلافية، عرف الشعرُ «نهضته الباروكية، التي تطوّرت بتأثير الباروكية الروسية والأوكرانية في القرن السابع عشر. وأهم شخصية في نصف القرن هو «زاهار يجاستيفا دوفيتش أورفيلان» (١٧٢٦-١٧٨٥)، وهو شاعرٌ ومؤرخ وفيزيائي. وديوانُه الشعري مطبوع بطابعٍ فكري معادٍ للكهنوت وللنمسا. وهو موجودٌ في روايتين: إحداهما ف لغة صربية شعبية والثانية في لغة الكنيسة السلافونية. نشرَ «أورفيلان» أيضاً في البندقية، في ١٧٦٨، «الجريدة السلافية الصربية» وهي صحيفة تتّجه صراحةً نحو الأنوار، كما أنه ألّف «سيرة بطرس الأكبر» ١٧٧٢، وهي أول سيرة سلافية لقيصرٍ روسي.

الأنوار الناشئة، الأنوار المناضلة

تعاظم تأثيرُ فولتير في أوروبا بأسرها. فقد سهلّتْ الظروفُ السياسيةُ، في أواسط القرن، هنا وهناك، استقبال الأفكار الجديدة وإصلاح العقليّات التي تجرّه تلك الأفكار(إسبانيا، البرتغال، بولونيا، بوهيميا، إيطاليا). ومع «ليسنغ»، و«كلوبستوك» و«ويلاند»، هيّأت الثقافة الألمانية القفزة العجيبة من غوتشيد» إلى «غوته. فمن وجهة النظر الأدبية الخالصة، شهدنا مرحلة الأنوار الناشئة تُبطلُ سحرَ الأشكال الكلاسيكية وتجرّب نماذج جديدة: شعر الطبيعة والقلق، الدراما الجادّة، رواية المراسلة، الخلاصة الانتروبولوجية، القصة الفلسفية.

وحوالي ١٧٥٠، كان كل شيء مهيّأ ليندفع الإنسان الأوروبي إلى فَتْحٍ غير فَتْح المعرفة والسعادة. لقد اكتشف في الحساسية، لا البديل لممارسة العقل النقدي، وإنما اكتشف، بحسب المذهب الحسّي، الوسيلة لمتابعة كفاحه وتعميق هذا الكفاح. وفي الوقت نفسه، تنظّمت المقاومةُ في وجه هذه الحركة. وكشف الاستبداد المستنير عن وجهه الحقيقي، وجهه الاستبدادي، بكل تأكيد؛ وأدركت الدياناتُ أنها لم يعدْ لها علاقة بعصيان الفَحصْ الحرّ، وإنما علاقتُها بالبديل القاتل لها وهو وحدة الوجود أو الإلحاد. وشهدت المؤسّساتُ والامتيازاتُ، والآراءُ المسبقة تفتّتَ أسسها الإيديولوجية التي قامت وتصلّبت عليها. وكان على الأدب أن يدخل مرحلةً نضالية مفتوحة على جميع الجبهات.

* * *

الصحافة الدورية

«لا مدح معجبٌ دون حريّة اللوْم»
(بومارشيه. زواج فيغارو)

عندما بدأت تلمع الأنوار، خلال العقود الأخيرة من القرن السابع عشر، في معظم البلدان الأوروبية، وعندما أخذ تعليمُ الجمهور العريض يَفْرض نفسه على نحوٍ متزايد، انطلقت الصحافةُ الدوريةُ انطلاقاً لا سابق له. فحوالي ١٧٠٠ كان لها تاريخُ قرنٍ كامل. ففي مختلف البلدان، كانت تولد، بالفعل، الجرائد والصحف. وبدءاً من آخر القرن السابع عشر، لم يكن بإمكان النخبة السياسية والثقافية وحدها الاطلاع على ما يجري في العالم، وإنما كان ذلك بإمكان البرجوازيين أيضاً. وفضلاً عن ذلك، اغتنمتْ مملكة الآداب، عشية قرن الأنوار بطائفة جديدة من الصحف الأدبية، فاستطاعت، بفضلها، المكتشفاتُ الجديدةُ في الفنون والعلوم أن تنتشر وتُعمَّم.

ومن المدهش أن انتشار الأخبار ظل محدوداً زمناً طويلاً. ولا شك أن الرقابةَ والنسبة الضعيفة لمحو الأمية اللّتين أسهمتا في هذا التأخير. ولذلك كان لا بدّ من انتظار بداية القرن السابع عشر، أي ولادة طبقة اجتماعية جديدة من البرجوازيين، في أوروبا، وبيروقراطية الجهاز الإداري، وتطور مختلف أنواع تقنيّات الطباعة المحسّنة والأقلّ كلفةً، كي تتمكن الصحافةُ الدورية من الحلول محل انتشار الأخبار العرضيّة وغير المنتظمة.

لم تعد حاجاتُ التجارة أو المصلحة السياسية وحدهما ما يَشْغل الطبقة البرجوازية الجديدة الموسّعة، وإنما البحثُ عن الأنباء السريعة والصحيحة التي يمكن أن تُلبيّها الصحافةُ الدورية وحدها. ففي هذا النمط من الكتابة

يحاول المؤلّفُ الصحفي، بفضل إعلامه المرتّب أن يبيّن الأحوال الراهنة، في كل مجال من المجالات. ومن الواضح أن المخطوطات الموجودة لم يكن بإمكانها أن تطمح إلى الانتشار الكبير، وأن الأوراق المنفصلة والكتيّبات أو النشرات المطبوعة كانت تتوجّه، في معظم الأوقات، إلى جمهور آخر، إلى الجماهير الشعبية وحتى إلى الأميّين، بفضل الصور الناطقة التي كانت ترافق نصَّ هذه الأوراق. والصحيفتان الأوليان الدوريتان رأتا النور في ألماني: «الرأي» و«الخبر»، ويعود تاريخهما إلى ١٦٠٩. أما «آخر الأخبار» للصحفي «ابراهام فيرهوفين» في «آنفير»، التي بدأ ظهورُها منذ ١٦٠٥، فلا يمكن عدّها نموذجاً للصحافة الدورية إلا ابتداءً من فُسَحٍ زمنية منتظمة، وكانت كل ورقةٍ تَحْمل تاريخاً، وهذه هي المميزات الثلاثة للصحافة الدورية.

وظهرت، قبل ذلك بثلاث سنوات، في المقاطعات المتّحدة وفي امستردام صحيفةٌ تَحمل جميع هذه المميّزات (أخبار إيطاليا وألمانيا..إلخ)، وهي مجرّد ورقة مطبوعة بقَطْعٍ صغير مقسومة إلى عمودين يحرّرها «غاسبار فن هلتن». وقد نالت هذه الصحيفة نجاحاً كبيراً بحيث أن زملاءه من أصحاب المطابع قرّروا أن يَحْذُوا حذوه، وأن «فان هلتن» نفسه قرّر أن ينشر ترجمات صحيفته باللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية. وإذن فإن هذه الصحيفة هي أول صحيفة فرنسية تُطبَع في امستردام. المدينة التي أصبحت منذ سنوات ١٦٢٠ مركزاً طباعياً هاماً في أوروبا والتي استطاعت أن تَنْسب لنفسها، بفَضْل اقتصادها وتجاربها التي كانت في أوج توسّعها، أنها أوسع وكالة للأنباء مجهزّةٍ أفضل تجهيز. ولا ريب أن امستردام في هذه الحقبة كانت تتمتّع بشروطٍ مناسبة إلى أقصى الحدود: في جمهورية المقاطعات المتّحدة لم تُطبَّق الرقابة قط على المخطوطات (ولم يكن ممكناً القضاءُ بها إلا في النصوص المطبوعة، (لكنها لم تكن شديدة القمع بسبب غياب الحكومة المركزية)؛ وفضلاً عن ذلك فإن الوضع الاقتصادي والجغرافي المتميّز أتاح لأصحاب المكاتب وللصحفيين النيرلنديين أن يحصلوا بسرعة ولمدّةٍ طويلة على احتكار الصحافة الدورية في أوروبا.

الجرائــد

إن ولادة «الجريدة» في١٦٣١، في باريس، على يد «تيوفراست رينودو» لا يكاد يعدّل هذا الوضع: فهذه الصحيفة الجديدة والتي كانت منذ بدايتها تقريباً ناطقةً باسم الحكومة، لم تنافس جرائد هولندا التي استطاعت وحدها أن تقدّم إعلاماً مستقلاً، صريحاً وحيادياً نسبياً. فهذه الجرائد في هولندا هي من جهةٍ أوراقٌ باللغة النيبرلندية التي كانت معرفتها في القرن السابع عشر كبيرةً على نحوٍ كافٍ يسمح لهذه الصحافة بأن يقرأها «بَعْض أوروبيون»، ومن جهة أخرى ظهرت خلال هذا القرن صحفٌ باللغة الفرنسية، لا في امستردام وحدها، وإنما أيضاً في «ليد» و«لاهاي» و«روتردام». وكلها تقريباً حرّرها بروتستانتيون فرنسيون لجؤوا إلى المقاطعات المتّحدة، وكانت شعبيةً جداً في فرنسا، وفي بلدان أوروبا الأخرى أيضاً. وكان قرّاؤها يجدون فيها حقيقة الأحداث السياسية والعسكرية في أوروبا التي شوّهتها أو سكتتْ عنها الصحافة الرسمية مثل«جريدة فرنسا». ولم يكن لويس الرابع عشر ذاتُه يَستغني عن «جرائد هولندا»، التي كانت مصدراً لإعلامٍ «مؤلم» أحياناً لكنه كان مُتمّماً للإعلام الآتي بالطرق الدبلوماسية العادية.

تأسّستْ منذ القرن السابع عشر في العديد من البلدان الأوروبية، صحفٌ كثيرة، اقتصرت، في الأصل، على نشر الأخبار الراهنة - كانت صحافةً إخباريةً- ومنها: صحيفة لايبزيغ» في «١٦٣١ التي أصبحت صحيفةً يومية منذ ١٦٦٠؛ والصحيفة السويدية في ١٦٤٥ التي استمرت حتى أيامنا بأسماء مختلفة؛ و«جريدة لندن» في ١٦٦٥، وكانت، في الأصل الناطقة باسم الحكومة الإنجليزية، ثم صدرَ بعد إلغاء «الرقابة» في انجلترا عددٌ كبير من الصحف من بينها الصحيفة اليومية الكبيرة التي بدأ طبعها منذ ١٧٠٢ « Dai ly Gourant»، والتي تستحق إشارةً خاصة. ووُلدتْ أيضاً في المدن الإيطالية

جرائد أسبوعية: في فلورنسا في ١٦٣٦، وفي روما ١٦٤٠، وفي بولونيا وميلان والبندقية في ١٦٤٢. وفي «توران»، وابتداءً من ١٦٤٥، صدرت Sincero، التي حرّرها الصحفي الإيطالي «لوكاس ازارينو». ورأت «الجريدةُ» النورَ في مدريد في ١٦٦١، بينما انتظر النمساويون مطلع القرن الثامن عشر، وكذلك في روسيا حيث كانت بدايات"الجريدة» في ١٧٠٣

صحيفة العلماء

بفضل تأسيس «صحيفة العلماء» في باريس، في ١٦٦٥، امتلك العلماءُ والأدباء وسيلة للتواصل تُعلمهم بكل ما يجري في جمهورية الآداب. واستُعرضتْ فيها أواخر الأحداث الأدبية والعلمية وأشهر الكتب المطبوعة في أوروبا. وهذا المثلُ الباريسي أطلق سلسلةً من التفاعلات. وقد تُوبع أولاً في إنجلترا حيث أنشأ هنري «أولدنبرغ» سكرتير الجمعية الملكية في السنة نفسها التعاملات الفلسفية» وهي دوريةٌ يمكن أن تعدّ، بسبب طابعها العلمي المحض أول صحيفة متخصصة. وبعد ثلاث سنوات تبعتْها في روما «صحيفةُ الآداب» المعمولة على نمط الصحيفة الفرنسية. وأصدر الألماني «أوتومنكي» في «لايبزيغ» ابتداءً من ١٦٨٢ صحيفةً باللاتينية «acta Eruditorun» أتاحت للجمهور العام معرفةَ العديد من المطبوعات باللغة الألمانية التي تناولتها فيما بعد صحفٌ أخرى معاصرة.

أفاد الصحفي والفيلسوف «بيير بايل» من الحرية التي تتمتّع بها هولندا، فأصدر في ١٦٨٤ "أخبار جمهورية الآداب": وفي هذه الدورية الجديدة التي تؤذن حقّاً بعصر الأنوار، قدّم الصحفي لقرائه الأوروبيين دفاعاً شديد التأثير حول التسامح؛ وندّد بجميع أنواع الأفكار المسبقة وجميع أشكال الخرافة اللاعقلانية. وفضلاً عن ذلك، أتاحت هذه الصحيفة من إلقاء نظرةٍ متميّزة على أفضل الكتب التي صدرت في «ذلك المستودع الفكري والثقافي» الذي كوّنته المقاطعات المتحدة في هذه المرحلة. وكان نجاح «الأخبار» عظيماً جداً

بحيث إنّ عشرات الصحف سارت على منوال «بايل» بدءاً من آخر القرن السابع عشر، وأشهرها «المكتبات» (١٦٨٦-١٧٢٦) لـ«جان لكلير»، «وتاريخ مؤلّفات العلماء» (١٧١٣-١٧٣٧) لـ«هنري باسناج دي بوفال»، و«المكتبة المعقولة» (١٧٢٨-١٧٥٣) و«الصحيفة الأدبية (١٧١٣-١٧٣٧).
وإلى جانب هذه الصحف الأخيرة، نشَرَ أصحابُ المكتبات الهولنديون بين ١٧١٧ و ١٧٤٦ دورياتٍ متخصصة مثل المكتبة الإنجليزية، والمكتبة الجرمانية، والمكتبة الإيطالية، والمكتبة الفرنسية، التي عرّفتْ بالمؤلّفات الرئيسية في مختلف هذه البلدان القُرّاءَ الذين لا يعرفون على العموم لغة هذه البلدان. ومعظم صحف هولندا حُرِّرت بالفرنسية، لكن كانت هناك صحافةٌ نيرلندية – جرائد عديدة وكذلك صحفٌ علمية وأدبية، وافتتحت هذه السلسةَ العلميةَ في ١٦٩٢ «مكتبةُ أوروبا» التي حرّرها «بيير رابوس».

في القرن الثامن عشر، انتشرت ظاهرةُ الصحيفة «العلميّة»، بحسب النموذج الباريسي ونموذج «بيير بايل»، في معظم البلدان الأوروبية. بيد أن القرّاء الأقل ميلاً إلى البحث والأكثر ميلاً إلى الحياة الاجتماعية أمكنهم أن يُروّحوا عن أنفسهم، بدءاً من ١٦٧٢، مع «عطارد الظريف»؛ وقد وجدوا فيها إلى جانب الأخبار الغزلية والظريفة الأخبار التافهة وأخبار المجتمع، وإعلاماً سياسيّاً وأدبيّاً يقع بين الصحيفة العلمية والجريدة؛ وهذا الفن الصحفي احتذاه وقلّده الصحفيون في فرنسا وفي الخارج في العقود التالية. وعندما أسّس «كريستوف مارتن ويلاند» «عطارد الألماني»، «آدن بورننغ» عطارد الدانمارك» فقد جعلا من`عطارد الفرنسي» نموذجاً لهما.

النهضة الإنجليزية

حدثت في انجلترا نهضةٌ حقيقية بفضل ثلاث دوريّات:`استعراض شؤون فرنسا وكل أوروبا» (١٧٠٤-١٧١٣) لدانييل ديفو، The Tatler (١٧٠٩-١٧١١)، و«المُشاهد» (١٧١١-١٧١٤) «لأديسون» و«ستيل». وفي الصحيفة

الأولى يحمل «ديغو» إلى قرّائه، على نحوٍ سارٍّ، المعرفة بالعام السياسية والاقتصادية، ويقدّم لهم زاوية خاصة في «بريد القرّاء» الذي عالج جميع أنواع المسائل الأخلاقية والاجتماعية. وقد نالت صحيفتا أديسون و«ستيل» نجاحاً كبيراً وتُرجمتا إلى الفرنسية والنيرلندية والألمانية. وكانتا فناً جديداً حقّاً، وفيها يُفصح الصحفي، بأشكالٍ شتى - الرسائل والأحلام والحكايات - عن خواطره حول مسائل شتّى بقَصْد محاربة نقائص ورذائل البشر والسخرية منها. وفي هذه الصحف التي يُستَعرَض فيها المجتمع كما يسير، يَنْظر المشاهدُ أيضاً إلى النساء الغائبة في الأغلب عن الصحف العلمية؛ بل لقد كانت هناك مُشاهِدات «ناظر المرأة» (١٧٠٩-١٧١٠)، و«المرأة المشاهِدة» (١٧٤٤-١٧٤٦)، مع صحفٍ مشابهة في هولندا وألماني حرّرتها صحفيّات.

ومن البديهي أن هذه الصحائف التي تقوم على"المشاهدة» من صحفٍ وجرائد لا تَنْشر فقط آخر الأخبار، وإنما كانت تؤثّر، خلال القرن الثامن عشر تأثيراً متزايداً في الرأي العام، قد لعبتْ دوراً هاماً في تَهْيئة الفكر الثوري. وحتى في فرنسا بالرغم من جميع التدابير الحكومية إزاء الذين يُبيحون لأنفسهم قَدْراً زائداً من الحريات. وهذا ما عانته أحياناً"صحيفة باريس»، هي أول صحيفة يومية فرنسية تأسستْ في ١٧٧٧. فقد ظلت الرقابةُ الفرنسية، بالفعل، صارمة حتى الثورة الفرنسية. أما «الصحيفة الموسوعية» (١٧٥٦-١٧٩٣) التي حرّرها «بييرروسو» والتي نشرت أفكار الفلاسفة والموسوعيين فكانت تُطبع خارج فرنسا، في «لييج» أولاً، ثم «بويون» انطلاقاً من ١٧٦٠.

الثورة الفرنسية

أدخلت الثورةُ الفرنسية وقتيّاً حرية كبيرة إلى الصحافة، لكن سرعان ما تبيّن الصحفيون أن هذه الحرية حريةٌ زائفة وأنهم لا يكادون يستطيعون أن يكونوا على خلافٍ مع القادة الجدُد؛ وهو ما لم يَفُتْ شخصية «فيغارو» «بومارشيه» من الإشارة إليه في «زواج فيغارو»: «فيغارو،-(...) قيل لي إنه

قد قام في مدريد، خلال اعتكافي الاقتصادي، نظامٌ للحرية حول بيع المنتجات يطال حريات الصحافة ذاتها؛ وأنني ما لم أتكلم في كتاباتي لا عن السلطة ولا عن العبادة، ولا عن السياسة، ولا عن الأخلاق، ولا عن الناس المستقرّين هنا، ولا عن الهيئات ذات التأثير، ولا عن الأوبرا، ولا عن العروض الأخرى، ولا عن أي شخصٍ يتعلّق بشيءٍ ما، ما لم أتكلم عن ذلك فإنني أستطيع أن أطبع بحرية تحت إشراف رقيبين أو ثلاثة. وكي أستفيد من هذه الحرية اللطيفة أعلنتُ عن إنشاء نشرةٍ دورية سمّيتُها اسماً لا أحذو فيه حَذْوَ أحد، وهو «الصحيفة التي لا نفع فيها». وإذا بألف مسكين ممّن يتناولون أجورهم على أساس ثمن الصفحة يثورون علي، فيلغى طبعُ الدورية وإذا أنا بلا عمل!».

في حين أصبحت حريةُ الصحافة في السويد، منذ ١٧٦٦، قانوناً أساسياً في المملكة، ولم تحصل معظمُ بلدان القارة الأوروبية على حرية الصحافة بالمعنى الحديث للكلمة إلا في منتصف القرن التاسع عشر، بلجيكا في ١٨٣١، هولندا في ١٨٤٨، فرنسا في ١٨٨١ فقط.

إن ولادة وكالات الإعلام الدولية الكبرى في النصف الأول من القرن التاسع عشر أسهم كثيراً في إتقان الصحف. والمكتب الصحافي «لشارل هافاس»، في باريس، والذي تأسّس في ١٨٣٢ هو أقدم مكتب، وقد تَبِعتْه في لندن «الوكالة البريطانية» «لجوليوس رويتر» الذي كان متعاوناً مع «هافاس». وسمحتْ هذه الوكالات بانتشارٍ أسرع وأفضل للأنباء بأسعار معقولةٍ بالنسبة إلى جمهورٍ أوسع.

الصحافة والثورة الصناعية

أتاح تقدّم المطبعة التقني خفْض نفقات إنتاج الصحف كثيراً، بعد أن أخذت تُصبح منذ منتصف القرن التاسع عشر، صحفاً يومية أكثر فأكثر. ففي انجلترا دخلتْ الآلةُ البخاريةُ منذ ١٨١٤ في طباعة «التايمز» وبُدئَ، ابتداءً من ١٨٤٧، باستخدام الآلات من «النموذج الرحوي» التي تسمح. بإصدارات

أكثر أهمية بكثير. واستكملتْ سرعةُ الطباعة التي تحسّنتْ خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، باختراع المنضّدة السَطْرية في ١٨٨٥ التي سمحتْ بتركيب أسرع. وأخيراً لقد عملَ الازدهارُ الاقتصادي على أن يحتلّ الإعلانُ مكاناً متزايد الأهمية في الصحافة. وأمّنَ الدخلُ الذي وفّره الإعلان استثمار الصحيفة فيما بعد. ولم تُسهم جميعُ هذه الإنجازاتُ التقنية الجديدة في إنتاج دوريات الإعلام أو الرأي ذات النفوذ فحسب وإنما في ظهور صحافةٍ شعبية لجميع منْ لا يعرفون القراءة.

لقد بيّن الصحفيّ "اميل جيراردان" في ١٨٣٦ وهو يَنْشر صحيفة «الصحافة» أن عدد قرّاء صحيفة رخيصة أكبر بكثير من غيرها. وأصبحت الصحافةُ الدوريّة إنتاجاً للجمهور الأعظم حقّاً، لا عندما يظل سعرها رخيصاً جدّاً فقط، وإنما أيضاً عندما تتوجّه إلى زبائنٍ يكتفون بإعلامٍ بسيطٍ كلّ البساطة يتعلّق على الخصوص بالأخبار التافهة... نحن هنا بإزاء صحيفةٍ شعبية، من مثل «الصحيفة الصغيرة» التي تأسّستْ في ١٨٦٣، و«الباريسي الصغير» التي أخذت تصدر منذ ١٨٧٦، وكانت تطبع منذ ١٩٠٥ أكثر من مليون عدد. وفي انجلترا التي ظلتْ تظهر فيها الصحفُ السياسية الكبيرة، توجد أيضاً صحافة كبيرة التأثير، مثل «الدايلي ميل»، منذ ١٨٩٦ و«الديلي ميرور» بعد بضع سنوات، وهي صحيفة مصوّرة.

تبعتْ بلدانُ أوروبا الأخرى هذا التطوّر. ففي البلاد المنخفضة وُجدتْ مثلاً، إلى جانب صحافة الإعلام والرأي الرصينة صحيفةٌ تُحرَّر من أجل الجمهور هي «أخبار اليوم» وهذا النمط الجديد من الصحف ظهر منذ أواخر القرن التاسع عشر في ألمانيا مثل الصحيفة الشعبية «الصحيفة المحلية» في برلين منذ ١٨٨٣ وإذا كانت الصحافة الأوروبية قد نجحت شيئاً فشيئاً في أن تتحرّر منذ انقلابات آخر القرن الثامن عشر، فإن تطوراً آخر مختلفاً كل الاختلاف تجلّى في روسيا حيث جعلت القيصريةُ من المستحيل تقريباً أن تكون الصحافة أكثر تحرّراً، حتى بداية القرن العشرين.

خلال العقود الأولى من القرن العشرين، ولا سيّما بدءاً من ١٩٢٠، اتّسع ميدانُ نشاط الصحافة الدورية. ففي كل مكان من أوروبا، تأسست أنواعٌ شتى من المجلات ذات الطابع الاختصاصي لخدمة الأدب أو مختلف المذاهب الدينية، وأيضاً لخدمة الدرْجة"الموضة»، والمال، وعالم الرياضة أو المسرح والسينما، كمجلات أسبوعية أو شهرية. ولم يتوقف هذا التطور بشراسةٍ إلا في أثناء الحرب العالمية الثانية، عندما خضعت الصحفُ في كل مكان من أوروبا لنظامٍ من الرقابة الصارمة وللقمع، ممّا ولّد صحافة سرّيةً كانت أحياناً وراء نشوء صحفٍ هامة بعد الحرب.

إن إمكاناتِ الصحافة الحديثة اليوم أصبحت تقريباً بغير حدود بفضل تقنيات تزداد دقةً وتقدماً. وحتى عندما كان على الصحافة أن تَصمُد لوسائل الاتصال الأخرى مثل التلفزيون انكشفت دائماً قوةُ الكلام المكتوب.

* * *

سويفت

(١٧٤٥ - ١٦٦٧)

«عندما تظهر عبقريةَ حقيقيةَ في العالم، فأنت تَعْرفها بهذه العلامةَ وهي أن الحمقى جميعاً يتألّبون عليها»

(جوناثان سويفت)

يمكن أن يبدو «جوناثان سويفت» لأول نظرة، بين كبار المؤلفين الإنجليز، أكثرهم ريفيةً. فقد قضى حياته كلها تقريباً في موطنه «ايرلندا». ولم يَستسلم قط للإغراء الذي يَعْترف بين الحين والآخر أنه شعَر به بأن يغامر في الخروج إلى أبعد من انجلترا ليقصد أوروبا في زمانه. وكان يطيب له أن يوجّه النصائح والتنبيهات إلى قادة هذه البلدان المجاورة وإلى شعوبها. ولم يكن ذا معرفةٍ شخصية بنَمط حياتهم، لكن هذا الجهل لا يوحي له بأدنى ارتباك. وهو جديرٌ بأن يُدعى «الإنجليزيِ الصغير»- إذا افترضنا أن هذه العبارة قد وُجدت من قبل لولا أنه سيقَ بالرغم منه، وبكل جلاء، إلى أن يكون «ايرلنديّاً صغيراً»، وربما كان الممثِّل الأول لهذا العرق الفريد.

قصة البرميل

الكتب العديدة التي قدّم فيها «سويفت» ما تستطيع أن تفعله عبقريته، تبدو لأول وهلة أنها تتناول موضوعاتٍ ليس لها حظٌ في الوصول إلى جمهور عام. إن «قصة البرميل» ترمي إلى الدفاع عن الكنيسة الإنجليكانية

التي ينتسب إليها سويفت، أو بالأحرى، إلى الفرع الايرلندي لهذه المؤسسة الإنجليزية حداً وضدّ جميع الطوائف الدينية الأخرى. ونحن نَغفُر لفولتير الذي عدَّ هذا الكتاب نقداً لكل شكلٍ من أشكال الدين. وكذلك كان أيضاً تأويل الملكة «آن» للكتاب، وقد أقسمتْ أنّ مؤلّف هذا الكتاب لن يَحصل أبداً على تَرقيةٍ في قلب الكنيسة التي تُجلُّها. وإذا شعرتْ أن الإهانة التي لا تُغتفر فمن السهل أن نتخيّل مشاعر الذين يُهاجم سويفت عقيدتهم بالاسم. ومع ذلك لا ينبغي أن نَستنتج من أكثر الصفحات ضراوةً في"قصة البرميل» أن الدين الذي يُحيّيه"سويفت» من طَرَفٍ خفيٍّ بحيث لا يكاد يشعر القارئ بالتحية، إن هذا الدين جديرٌ بالاحتقار، ولا ينبغي أيضاً التفكير في أن هذه الصفحات تُثْبت الطابع غير المقبول لمتطلّبات المؤلّف في هذا الميدان. والواقع أننا مضطرون إلى الإقرار بأن «سويفت» يكرّس جزءاً كبيراً من وقته - ولو أن رجلاً غيره ملك ذلك العبقرية لاستخدام وقته استخداماً أفضل - للبحث عن مركز أرفع في قلب الكنيسة، ولو بالمكيدة، ممّا يَستَتْبع حينئذ تملّقاً دنيئاً لرجال السياسة. وهو يبذل جهده ليُصبح «ذلك الاتحاد الموفّق بين القصب والساتان الأسود الذي يُدعى أسقفاً». وهو يتشبّع بجميع الالتزامات والحِيَل الخاصة بالفئة السياسية في دائرةٍ لاحظ فيها"أن الصعود يتطلب وضعَ الجسد نفسه الذي يتطلبه الزحفُ» إن عدداً كبيراً من قصائده التي يُعبّر فيها عن الغضب المتزايد الذي توحي إليه به جرائم العالم وحماقاته تهاجم أهدافاً لا قوام حقيقياً لها: ومن أشهر الأمثلة على ذلك قصيدته التي عنوانها Legion Club التي تَحمل على البرلمان الايرلندي؛ وهو هنا إنما يحمّل على ما يَعرف الناس قُبحه، ويُخيّل إلينا أحياناً أن «سويفت» عالقٌ في المكائد السياسية اللئيمة، سواء من جهة انجلترا أو من جهة ايرلندا. وحتى الشاهدة الشهيرة التي اختارها لنفسه والتي نتأملها من أعلى صحيفة الرخام الأسود على جدار كاتدرائية «سان باتريك» في «دبلن» تتضمّن ردّاً ضمنيّاً موجّهاً إلى الذين

يقدّرون أن رسالته الأخيرة إلى الإنسانية ينبغي أن تكون مصطبغةً بقَدْر أكبر من العالمية. وقد وصفتْ شخصياتٌ رفيعةٌ معروفةٌ على الخصوص بتَقْواها، العبارات التي اختارها «سويفت» بكثير من العناية، بأنها عبارات «كريهة» أمّا «ييتز»، فإنه رأى في تلك الشاهدة «أرقى شاهدة في التاريخ كله» «إنها تُندِّد بالمسافر المتبلِّد الذي يبِّده العالَمُ» والذي يُنحي باللوم على «سويفت» لأنه أحبّ بلده، أو على الأقل لأنه مكث فيه. وسوف نعود إلى هذه الموعظة القصيرة فيما بعد ولْنكتف الآن بالإلحاح كما ينبغي، على كون«سويفت» نفسه يرى أن هناك رابطةً وثيقة بين إخلاصه لايرلندا وبين جوهر اقتناعاته السياسية.

سويفت وايرلندا

إن حساسية «سويفت» التي تتهيّج إزاء هذا الموضوع ذكِّر بها بطريقة أكثر تأثيراً «هربرت دافيس»، في مطالعته الافتتاحية في ندوة مرور المئة الثالثة على مولد «سويفت» التي جرت في«دبلن» في ١٩٦٧. يقول: «ألححتُ على أعمال «سويفت» الايرلندية، لا لأن من الملائم استذكارها اليوم في هذه الأماكن، وإنما لأن نجاح كتبه كما يبدو كان يُشعره بالفرح والاعتزاز من أجل شعب ايرلندا. وبالفعل، فمن بين جميع أعماله، لم يَستحسن سوى إهداء مجلّدٍ واحد، في تجليد جميل جدًّا، لمكتبة «بودليان» في أوكسفورد: الكتاب الذي نُشِر في دبلن» في خريف١٧٢٥، لَحتفيَ بنجاح حملته على «وود» الذي تلقّى إذناً بضَرْب عملةٍ ايرلندية قيمتُها الحقيقية أدنى من قيمتها الاسمية. وهذه هي صفحة عنوان «رسائل بائع الجوخ» (١٧٢٤) بنبراتها المظفّرة: «النّصب المفضوح أو الوطني الايرلندي، الذي يحتوي على جميع رسائل بائع الجوخ، إلى شعب ايرلندا بصدد ضريبة «وود» إلخ.

ويحوي أيضاً قصيدة جديدة موجّهة إلى بائع الجوخ، وكذلك الأغاني التي تُغنّى في نادي بائعي الجوخ» الكائن في «تروك ستريت» «دبلن»، والتي لم تُنشَر من قبل، مع مقدمّةٍ تفسّر فائدة كلّ شيء.

«يرى دافيس» أن «سويفت» كان توّاقاً، بوصفه ايرلندياً صالحاً، إلى المشاجرات الحامية، ولا شك أنه استمتع استمتاعاً خاصاً بهذا النصر الساحق: بعد مضيّ أكثر من عشرين عاماً بقليل على الاحتفال بمرور ثلاثمئة عام على ولادته، قرّرت الحكومةُ الايرلندية أن تُزيّن عمله «الليرة» بصورة «بائع الجوخ»، وبعبارة أخرى بصورة «سويفت» نفسه.

كان مقيماً في ايرلندا، وظهر بمظهر الأب المؤسّس للأمة الايرلندية، والمحرّض على القتال من أجل الاستقلال. وقد فهمه الناسُ العاديون، وهو تعبير كان سويفت يعدّه ثناءً. وأصبح في دبلن كاتباً عُرِف أكثر ممّا عُرِف في لندن. وحيّا فيه «هنري غراتان» و«توماس دافيس» دليلاً لهما في الوطنية؛ وبذل «وولف تون» و«جيمس فنلان» وسعهما في تقليد أسلوبه الهجائي اللاذع. ورأى في «ميكائيل دافيت» أصدق المواطنين وأكثرهم حكمةً ونزاهةً، نبي القتال في سبيل الأرض الايرلندية وانتصار القوة الأخلاقية، وصرّح «جون ريدموند»: «لقد عمل أكثر من أي إنسانٍ آخر في التاريخ كي يَمْنح ايرلندا وَضْعَ الأمة» وبدا في ايرلندا، خلال القرن التاسع عشر كله وبعده الرجلَ الثوري جهاراً. ووضعه «جيمس جويس» بجانب «بارنيل» ورأى في هذين الرجلين أعظم شخصيتين في التاريخ الايرلندي الحديث. ومع ذلك فمن النادر أن يوجّه «سويفت» إلى الايرلنديين وحدهم. إنه يكتب - كما كان يطيب له أن يقول بلهجةٍ فائرةٍ شديدة الوضوح - إنه يكتب من أجل تحسين الإنسانية الشامل.

«رحــلات كوليفــر»
هجــاءٌ مسالم

لقد بيّن الفلاسفة السياسيون من مختلف الاتجاهات أن أشدّ القوميين حماسةً يمكن أن يكونوا أيضاً أشدّ العالميين اقتناعاً. ولعل «سويفت» الوطني الايرلندي الكبير، هو المثال المبكّر قبل غيره والمُقنع أكثر من غيره يمكن أن يوجد ليمثّل هذه النظرية المتفائلة قليلاً. وهو يَستلهم كثيراً النظريات الأنسنيّة الحديثة، وهي شكلٌ ديني حديث، انتشر في أوروبا كافةً «مونتينيي» هو الذي كان، في فرنسا التي مزّقتها الحربُ الأهلية، الممثِّل الرئيسي لهذه المدرسة الفكرية، و«جوناتان سويفت» أصدقُ تلاميذه. وكان صديقُه «هنري سان جون» يُشير إلى «مونتينيي» بقوله له: «صديقك القديم الثرثار»، وهو بذلك يَجْهد في نَفْي تأثير «مونتنيني». والحقيقة أن «سان جون» إنما يؤكّد المصدر الأجدرَ بالاحترام الذي استمدّ منه «سويفت» رؤيته عن ماهيّة الإنسان. وهي رؤيةٌ تضمّ العالم بأسره، لا بلده المحبوب الذي اختاره.

وبالفعل لقد ندّد «سويفت» تنديداً شديداً بشراسة الإنسان ووحشيته تجاه أمثاله من الناس. وهو يَستفظع الطغيان الذي تمارسه الدولة.ويثور على الجهود التي قد يبذلها بلدٌ يصمِّم على فرض مشيئته على بلدٍ آخر، أي على ما نسمّيه في أيامنا السياسة الامبريالية. وهو يندّد بضراوةٍ أشدّ من أي إنسانٍ آخر بالجرائم المرتكبة باسم وطنيةٍ صاخبةٍ متبجّحة. يتساءل «كوليفر» إن لم يكن «فتوحاتنا للبلاد التي أتحدّث عنها سهلةً كفتوحات «فرينااندو كوتيز» في مواجهة الأمريكيين العُراة» (أين تعلّم ذلك إن لم يكن في أعمال مونتينيي؟)، ثم يُرخي العنانَ لغضبه في عبارات لم تفقد من راهنيّتها في الصفحات الأخيرة من «رحلات كوليفر» (١٧٢٦):

«لكن هناك سبباً آخر مَنَعني من أن أقدّم لجلالته اكتشافاتي لتوسيع ممتلكاته: الحق يُقال، أنه قد ساورني بعضُ الحَرَج حول الطريقة التي يمارس بها الملوك، في هذه المناسبة، العدالة التوزيعية. مثلاً: تَدْفع العاصفةُ سفينةَ القراصنة إلى حيث لا يعلم القراصنة أين يذهبون؛ وفي آخر الأمر، يكتشفُ الأرضَ بحّارٌ تسلّق ساريةَ؛ المراقبة؛ فينزل الركّاب وقد اجتذبهم حبُّ النّهبْ. ويشاهدون شعباً مُسالماً يَستَقبلهم مرحّباً: ويطلقون على البلاد اسماً جديداً، ويتملّكونها رسميّاً، باسم الملك، وينصبون على الأرض لوحةً متعفّنةً أو حجراً تخليداً لذكرى فعلهم؛ ويقتلون عشرة أشخاص أو عشرين، ويقتادون اثنين كعيِّنة؛ ثم يعودون إلى بلادهم ويحصلون على العفو عنهم.هذا هو أصل الإلحاق الجديد الذي تمّ شرعياً وفق «الحق الإلهي».

الحربُ أفظعُ الشرور عند سويفت، مع ما تجرّه خلفها من موكب طويل للفظائع: وهي تحمل في ذاتها جميع الأشكال الأخرى للآلام والرذائل. «رحلات كوليفر» ما يزال يشكّل في أيامنا أقوى الأهجيات الداعية إلى السلام؛ ولا شك أن هذا الجانب من شخصية «سويفت» المعادية للتقاليد هي التي أكسبتْه التعاطف الدائم من اليسار. فليس مدهشاً إذن أن «هازلت» و«كوبيت» و«ليغ هنت» و«غودوين»، في غمرة حربٍ أخرى، كان فيها الجواسيس والمخبرون في خدمة سلطة تجاوزت متطلّباتها الحدود، في عصر التجنيد العسكري الإجباري، ومذبحة «بيتيرلو» أنّ هؤلاء أعطوا أهمية كبيرة «لرحلات كوليفر» التي رأوا فيها عملاً تخريبيّاً. والواقع أنها تعلن عن حقائق كان من الواجب السكوت عنها آنذاك تحت طائلــة الحكم بالخيانة العظمى. لقد كانت تمجِّد جهاراً العصيانَ الفوضوي في زمن كانت هذه القضية ذاتها كفيلةً بإلقاء المدافعين عنها في مَنْفى «بوتاني باي». إنها تتّهم السلطات القائمة سواء أكانوا من الإصلاحيين أم من المعارضين للإصلاح (ما كان يسمّيه «كوبيت» «القضية») ويضع هؤلاء الناس جميعاً في الموضع الذي لا ينبغي لهم أن يغادروه.

كلُّ ذلك يُسوّغ بشكلٍ واسع شهرةَ «سويفت» كثوريّ على نطاقٍ عالمي: ألم يهاجم بملء قوّته رُسُلَ الحرب وبُناة الإمبراطوريات وهم في ذروة مجدهم، في انجلترا كما في ايرلندا؟ ألم يكن صوتُه أول صوتٍ ارتفع بهذه الضراوة؟ وليس هذا كل شيء. إنه يُلاحظ النزاع بين الناس العاديين وبين حكامهم، مالكيهم، وظالميهم. ويُدرك أن «الحرية تَسْتتبع أن يُحكَم الشعبُ بفضل قوانين تُسَنُّ بموافقته أما العبودية فتنطوي على العكس». ويدرك أن البلدان الفقيرة جائعةٌ وأن في البلدان الغنية عجرفةً، وأن الجوع والعجرفة لا يمكن أن يكونا في جانب واحد. ويدرك الرهانات الحقيقية للسياسة. ويَستشعر ما الذي سيجري لو استولتْ على السلطة الطبقة الثرية الجديدة، أو استولى عليها «الإنسان الاقتصادي». يقول «ف. باتيسون»، «أظهر سويفت» أنه مرموقٌ؛ بمعنى أنه ندّد بالرأسمالية الليبيرالية وبكل القيم التي تُمثّلها، في حين لم تكن الرأسماليةُ آنذاك أكبر من كفّ اليد». وكتابه: «اقتراح متواضع يتعلّق بأبناء الطبقات الفقيرة... (١٧٢٩) لا يخاطب فيه الايرلنديين وحدهم. وهو يتضمّن «الكلام الذي يدور في مقرّ البورصة وفي بنك انجلترا». إنه أرهبُ لعنةٍ تَصدُر ضد «مُقْرضي المال منذ أن طرَدَ يسوع الناصري التجارَ من الهيكل. لنعد إلى أشهر مشاهدة إذا شئنا أن نعود إلى رواية «ييتس»:

«لقد أخلد سويفت إلى راحته، حيث لا يتمكّن السخطُ الشرسُ من تمزيق قلبه؛ سِرْ على آثاره إن تجرّأتَ، أيها العابرُ المُولَع بالدنيا؛ لقد خَدَم الحرية الإنسانيــــةَ».

كان يمكن تسجيل مثل هذه الكلمات على جدار برج «مونتيني». وربما كان قلب هذا الأخير أقل عرضةً وحساسيةً للجروح، لكنهما دافعا عن القضية نفسها. ولقد استعار «سويفت»، من عصره النغمةَ النشيطة لكتابةٍ براعتُها ووقاحتُها قتّالتان على نحو أوكدْ من التواضع والتفكير. خلال قرنين تعرّض سويفت للسخرية دون أدنى تردّد، لكنه اليوم ينتمي تقريباً إلى ملائكة السماء. فالكنيسة تَنْسبه إلى نفسها، لكن فولتير في زمانه فعَلَ مثل ذلك. أحبُّ

«سويفت» انجلترا، لكن ايرلندا هي التي ألهمته. وكان يعلم كم يمكن للسياسيّين أن يكونوا حقراء وطامحين، لكنه كان يعلم أيضاً أن السياسة تعالج المشكلة الكبرى مشكلة الفقر والغنى. وأدرك أن الطبيعة الإنسانية يمكن أن تكون محافظةً بصورة أساسية، كما رأى، في الوقت نفسه، أن النزاهة البدائية قد تدفع صاحبها إلى الارتماء بدون تروٍّ في النضال الثوري. وهو يستمدّ تعاليمه من المشهد الذي يلاحظه من حوله، ويتكلم لغة يفهمها الجميع. ولقد عَمِل «من أجل حريّة الإنسان»، وكان يعتزّ كثيراً بهذه الرسالة، في حياته. وهو ما يزال يؤدّيها بعد موته.

* * *

فولتيـر

(١٦٩٤- ١٧٧٨)

«بعد أن عشت لدى الملوك، جعلتُ
من نفسي ملكاً في بيتي»
(فولتير)

كَتبَ فولتير إلى أمير»، في ١٧٦٦: «جرتْ في أوروبا ثورةٌ مدهشةٌ في الأفكار»، وهو هنا يتظاهر بتجاهل نصيبه في هذه الثورة. فولتير في كل مكان في آنٍ واحد، ولا يمكن الإمساكُ به ولا احتجازه في أيِ مكان. كذلك كان، فيٍ عصره، حضورةٌ للناس وللعقول. وكان مجال نشاطه الذي لا يكلّ ولا يُصنفَ أوروبا بأكملها، سواء بالنسبة إلى مجال إلهامه وطموحاته أو بالنسبة إلى استقباله وتأثيره. المسرح هو الشخصيةٌ وذربها وإنتاجها الضخم والمتعدّد الأشكال، وسيادتها التي كانت موضعاً للنزاع في أول الأمر ثم أصبحت أكيدةً لا ريب فيها. والإشعاع هو إشعاعُ أسلوبٍ متنوعٍ، وفي الوقت نفسه يسهل التعرّفُ عليه بين ألف أسلوب، أو هو، كما قيل في المقاربة النقدية، إشعاعُ «ذوق» و«فكرٍ» و«إيقاع».

فولتير البرجوازي والمتحرر والكاتب

إن «فرانسوا ماري آرويه»، وهو ابنٌ لكاتب عدلٍ باريسي، ممثّلٌ نموذجٌ لتلك الطبقة البرجوازية، إذ يقيم علاقات متميّزة مع العالم الارستقراطي مع

سَعْه إلى نَيْل استقلاليته وبناء اسمٍ له شهرتُه (اتّخذ لنفسه اسم فولتير، في ١٧١٨)؛ ويحافظ من تربيته لدى اليسوعيين على ثقافةٍ كلاسيكية متينة في حين يجد في التحرر الديني الفكر وفي تطور التفكير العلمي أملاً لبناء عالمٍ جديد؛ ويناضل ضد مظالم المجتمع مع أنه لا يتهاون في حرصه على اعتراف المؤسسات به وعلى زيادة ثروته.

لكن نجاح فولتير راجعٌ إلى موهبته ككاتب. كان ولداً مزعجاً لكنه كان ولداً مدلّلا، مبكّراً في نبوغه، ذا موهبةٍ شاملة، ففرض نفسه قبل سن العشرين كشاعرٍ حاذق، وفي الرابعة والعشرين كخليفةٍ لراسين على خشبة المسرح المأساوي، وفي التاسعة والعشرين بعدّه الشاعر القومي الكبير. واحتلّ المركز الأول في المأساة، وفي القصيدة الهجائية، والتعليمية أو التذكارية، وفي الملحمة (وملحمتُه «الهنرياد» هي الملحمة الفرنسية الوحيدة بين"فرنسياد» رونسيار، وأسطورة"القرون» لهوغو، لم تطبع أقلّ من ستين طبعة في حياته وسبع وستين طبعة أخرى بين ١٧٨٩ و ١٨٣٠)، والحكاية التاريخية. وشهدته آخر مرحلة الأنوار الناشئة يُتقن فنّاً أدبيّاً قصيراً ورهيباً في فعاليته هو القصة الفلسفية. وهو فنّ شديد الصعوبة، لم يكد ينجح فيه أحدٌ بعده، فنٌّ يتطلّب من القارئ في أن يَجعلِ من نفسه ساذجاً وماكراً، بريئاً أو حسن النيّة، وذا خبرة؛ وهو يستعين بمعنى الطفولة ليصرفه عن قبوله أن يُعامَل زمناً طويلاً كطفل؛ وهو يَمْضي بالقصة المتخيّلة بعيداً جداً ويسوقُها في حركةٍ مذهلةٍ بحيث تنتهي بإظهار حقائق الواقع المتداولة صوريةً. جميع الأغراض التي رأينا فصولَ الأنوار ينصبّ عليها وقد أُعيد تَنْظيمُها، وكأنها على ساحةٍ للعب، في متناول الجميع وكلّ واحد، محوّلة إلى مثلها من الحجج المقنعة من أجل الحرية، والعمل، والتسامح والأمل: الحكمة الشرقية (زاديغ١٧٤٧؛ مينون ١٧٤٩؛ أميرة بابل، ١٧٦٨)، المكتشفات العلمية (الصغير والكبير «ميكرو ميغا» (١٧٥١)، التفكير الفلسفي حول مشكلة الشر (كانديد ١٧٥٩)،

تنظيم المجتمع (جانوو كولان، ١٧٦٤؛ السليم النية ١٧٦٧) الفرضية الملحدة (تاريخ جيني ١٧٥٥). إن خطّ سير «كانديد» يقوده من وستفاليا إلى حدود أمريكا الخيالية، ثم إلى أبواب آسيا، بعد انعطاف إلى هولندا والبرتغال وفرنسا وانجلترا والبندقية: أوروبا كلها تجد نفسها بذلك مدعوّة حقّاً إلى أن تحديد موقعها في عالم موسّع، وأن تبعثَ فيه القيم القديمة كي تحافظ على دورها المحرّك في بناء حضارةٍ لأهل الأرض كلها. وليست فقط ظروف الحياة المغامرة التي خالطها الهربُ والسجن والنفي والتي وضعتْ فولتير في مركز شبكةٍ من المبادلات الأوروبية، وإنما ذلك الوعي المتوهّجُ لهوية ثقافيه مهدّدة باختلال نظامها ذاته.

«فيرني»، مُنْطلق الفكر الأوروبي

هذا الوعي يتجلّى منذ إقامته في انجلترا (١٧٢٦-١٧٢٨) فقد حولّ المنفيُّ عقابه إلى تحدٍّ، وأطلق في «رسائله الفلسفية» (١٧٣٤) نداءً وقحاً ومؤثّراً من أجل تعاون الثقافات لنَبْذ أنواع التعصب القومية أو الدينية، هذا الوعي يتعزّز في «اللورين»، على أراضي ستانيسلاس ليزسنسكي»، في «سيري» (١٧٣٤-١٧٤٩) حيث عكف مع السيدة «دي شاتيليه» على دراساتٍ وتجارب وتحرير مباحث حول الفيزياء، وما وراء الطبيعة والأخلاق (عناصر فلسفة نيوتن ١٧٣٨). وهو يُشْحَذُ من خلال العلاقة العاصفة التي أقامها مع فريدريك الثاني، بدءاً من ١٧٣٦، ولا سيّما في أثناء إقامته في برلين (١٧٥٠ - ١٧٥٣)، ثم بمراسلته حتى آخر حياته. وهي تنتظّم أخيراً بدءاً من ١٧٥٩، في «فيرني» على تخوم الحدود السويسرية، حيث يحتل على طريقته موقعاً بليغ الدلالة كموقع فكتور هوغو فيما بعد، لكنه مختلف جدّاً عن موقع هوغو: فهو ليس منفيّاً رفيع المستوى على هامش الإمبراطورية، لكنه مركز تجمّع ونقطة مرور إجبارية، في قلب القارة؛ وليس في جزيرة في

عرض سواحل بلدٍ محرّم، لكنه في حديقة يستطيع الخروج منها عند الحاجة، ويعيش حريته التي يعيد ممارستها كلّ يوم. ثم إن الناس، في الحديقـــة يمكن أن يدخلوا كما يخرجون منها: كلُّ أوروبا تمرّ بهذه الحديقة، وتتسابق إلى التلاقي في هذا الملتقى الجغرافي والفلسفي، وتصبح «فيرني» على مدى عشرين عاماً منطلق الفكر الأوروبي: المناقشات مع الناشرين في «جنيف» و«امستردام»، والمكائد في المؤسسات السياسية الأدبية لـ«الويلش» (الفرنسيين)، والنصائح للأمراء الألمان ولإمبراطورة روسيا، وتشجيع جميع الذين يناضلون، في مكان، من أجل العدالة والحرية، كالإيطالي «بيكاريا». وأيضاً التدخّل المدوّي في الشؤون القضائية للدفاع ضحايا جميع أنواع التعصب ولا سيما تعصّب الكنيسة الكاثوليكية (التي أطلق ضدّها شعاره «اسحقوا السافل»: رَفَع صوته من أجل «سرفن»، و«لالي تولندال»، والفارس «دي لابار»، ونال نجاحاً مرموقاً في ١٧٦٥ بإعادة المكانة إلى «كالاس» الذي أُعدم في ١٧٦٢ بعـــد أن اتُّهم ظلماً بأنه قتل ابنه الذي أراد التخلّي عن البروتستانتية. هذا وفرة الإنتاج الذي لا يكلّ بتاتاً: فإلى المآسي، والقصائد، والقصص، والرسائل، والقصائد الهجائية، والحوارات، والهجاء، والمتفرّقات، إلى ذلك انضافت، في آخر حياته، أعمالٌ على الحروف الهجائية أشهرها: «المعجم الفلسفي السهل النقل». وذلك كله بصحته التي كان يشكو دائماً من رقّتها والتي لم تتداعَ إلا في إقامته الأخيرة في باريس، وهو في الرابعة والثمانين، في وسط نوعٍ من التأليه. هذا النشاط المستمر ما نزال نلمسه عبر عشرين ألف رسالة تؤلّف مراسلاته التي هي من أوسع المراسلات خلال العصور جميعاً. ويكفي شاهدٌ واحد لتصوير ذلك: إن الرسائل التي ألّفها والقصيدة التي عملها بعد كارثة «لشبونه» (١٧٥٥) أثـــارت جدلاً، لا مع روسو فحسب، كما نعلم، ولكن في شبه الجزيرة الايبيرية، وفي «جنيف»، وفي «فرانكفورت، حيث تأثر بها الشابُ «غوته»، وفي «كونيغسبيرغ» حيث انشغل بها الشابُ «كانت».

سخريةٌ لا سبيل إلى تقليدها

نحن نَعْرف كلمات فولتير وقدرتها الغريبة على الإضحاك من خصمٍ مت، وعلى إفقاد نظامٍ فكريٍّ ما أهميته. وكثيراً ما عُدَّ ذلك ممارسةً شبه شيطانية لنقدٍ مطلقٍ وغير مسؤول، دون أن يُحْسَب حسابٌ للقلق والبحث المستمر اللذين يكشف النقاب عنهما ويغذّيهما هذا النقدُ لدى إنسانٍ أقل انشغالا باللذة الكَدرةِ للسخرية والتدمير منه بفرح الفهم والإفهام والبناء. وإذا لزمنا أن نلخّص في بعض العبارات ما لم يكن مذهباً - كان يستقطع ذلك- وإنما كان مصاحبة بصيرةً وحارةً مغامرة القرن الفكرية والمحسوسة، فنحن نستطيع أن نرْصف الصيغَ الآتية التي تجسّد، عبر تطور التشخيص الذي يُشخّص به العالم، دوامَ الإرادة في سكنى هذا العالم بكثافةٍ وفي تحسينه باستمرار:

"الجنةُ الأرضية هي حيث أكون» لكن «زاديغ» (صادق يقول: «يجب الاعتراف بأن الشرّ موجودٌ على الأرض»؛ «نحن أبناء الإيمان ذاته، فلنعش على الأقل كإخوة»؛ «صنعتُ القليلَ من الخير، وهذا أفضل عملٍ لي». وكي نحكم على موهبة التوسع التي سمحت لهذه العبقرية «الفرنسية» حدّاً بتوسيع إطار أنسيّته لنُعدْ قراءة «خطابه الشهير «للويلش» في ١٧٦٤:

«أيها «الويلش»» يا موطنيّ! إذا كنتم متفوّقين على قدماء اليونان والرومان(...) فعليكم أن تُقرّوا بأنكم كنتم دائماً على شيءٍ من البربرية. وبالرغم من هذه الحالة البائسة فإن جامعي أخباركم الذين تعدّونهم مؤرخين، يدعونكم، في الغالب، أول شعوب الدنيا.. ليس ذلك لائقاً بالنسبة إلى الأمم الأخرى. أنتم شعبٌ متألقٌ وأنيسٌ، وإذا ما قَرنتم التواضع بمزاياكم فإن سائر أوروبا ستُسَرُّ منكم...

فكّروا أن أحداً منكم تقريباً لم يكن يعرف القراءةَ والكتابة، خلال ستمئة عام، ما عدا بعض كهنتكم...

وأنا أوافقكم أيها «الويلش» الأعزاء، أن بلدكم هو أول مقاطعة في الدنيا: بيد أنكم لا تملكون أكبر ملكية في أصغر جزءٍ من أجزاء العالم الأربعة. واعلموا أن اسبانيا أكثر اتساعاً بقليل، وأن ألمانيا أكثر اتساعاً، وأن السويد وبولونيا أكبر من بلدكم، وأن ثمة مقاطعاتٍ في روسيا لا تساوي بلادكم رُبعَها.

فكّروا بكونكم أول شعب في الدنيا أن في مملكتكم الفرنكية حوالي مليوني شخص تسير في قبقاب ستة أشهرٍ في السنة وحافيةً ستة الأشهر الأخرى... وأنتم تبتهجون حين ترون لغتكم عالميةً كما كانت اليونانية واللاتينية قديماً: قولوا لي، أرجوكم، لمن أنتم مدينون بذلك؟ لنحو عشرين كاتباً بارعاً أهملتموهم أو اضطهدتموهم أو عذّبتموهم في حياتهم. وأنتم مدينون، على الخصوص، بانتصار لغتكم في البلدان الأجنبية لهذه الفئة من المهاجرين الذين أُجبِروا على ترك وطنهم في نحو عام ١٦٨٥. إن «بايل» و«ليكلير»، و«بازناج»... وكثيرون غيرهم ذهبوا ليُشهروا هولندا وألمانيا..ألا تَشْهد على عقمكم هذه الكلمات الجافة والبربرية التي تستعملونها لكل شيء؟... لقد أُنحيّ عليكم باللوم على قولكم ذراع النهر، ذراع البحر، مؤخّرة الأرضي شوكي، مؤخرة المصباح، مؤخرة الكيس. ولا تكادون تسمحون لأنفسكم بذكر المؤخّرة الحقيقية أمام السيدات المحترمات؛ ومع ذلك فأنتم لا تستعملون عبارة أخرى لتشيروا إلى أشياء لا علاقة للمؤخّرة بها».

«إذ لا بدّ من القبول، دون إزعاج لك،
إن جميع محاكمات الناس لا تســاوي
عاطفةَ امرأة».

فولتيــر

فولتير ومستقبل أوروبا

نحتاج إلى فصلٍ كامل لإعطاء فكرةٍ عن التأثير الذي تركه في أوروبا شخصُ فولتير وعملهُ وأسطورته، سواء قبل انقلاب الثورة الفرنسية الكبير- الانقلاب الذي ظلّ شخصه وعمله أسطورته مرتبطة به، خطأً أم صواباً، أو خلال القرن التاسع عشر الذي مجّدتها فيه"الفولتيرية» أو خانتها، وحتى عصرنا الذي يحاول أن يحكم عليه بالعدل، دون أن يطفئ تماماً الأهواء التي تثيرها. ومثال اليونان والبلاد المنخفضة ينيران طبيعتها ومداها. ففي اليونان حيث استُقبل"شوازول غوفييه» في ١٧٧٦ بهذا السؤال القلق الذي طرحه راهبُ جبل آثوّس:

"هل ما يزال فولتير يعيش؟ فقد اقترن هذا الاسم اقتراناً وثيقاً بحركة التحرر الفكري الذي سيقود إلى التحرّر السياسي. ترجمه وشرحه(فولفاريس) واستشهد به"مويز يوداكس» وأعجب به بحماسةٍ"كوراي»، فكان رمزاً لانطلاقة الفكر الأوروبي التي انتهت بأن جعلت جميع أشكال الظلم غيرَ محتملة- لكن الاضطهاد التركي كان الأشدّ مشهديةً: إذ إنّ الاضطهاد الديني لن يلبث أن يُشغَل بالخطر الذي يُعرّضه له الخصم العنيد. ومنذ ١٧٩٠ أثارت عليه بطريركية القسطنطينية طائفة من الهجمات والتفنيدات التي أخذت تبني أسطورة"المهرّج المضحك»، و«القناع ذي الأنف الأفطس». وأشاعَ هذه الأسطورة كتابُ"تيوتوكيس»، وتبعه في ذلك"كافادياس» و«باريوس»، في حين أن مآسي فولتير، في السنوات التي سبقت حربَ الاستقلال، أثارت إرادة القتال والنهضة. كل فولتير في هذا الدور الثلاثي، دور موقظ الحرية، ومقلق السلطات القائمة، ومحرّض على العمل. وفي البلاد المنخفضة النييرلندية نجد المخطّط نفسه: النجاح الكبير للأفكار الفولتيرية، ولا سيما عبّر مسرحه، بفضل فسادي لافونتين» و«كامايرت»؛ ثم التفنيد الحاقد على هذه الأفكار التي

عدّت «ماديّةً»، كما يرى «هيلنكس» في ١٧٦٢؛ وأخيراً استخدام النموذج الفولتيري من أجل إثارة الحماسة التحررية للشعور القومي والديمقراطي في سنوات ١٧٨٠. إحدى حجج «هيلنكس»، بفضل سذاجته، تدفعنا إلى أن نَخْلص حتماً إلى الحكم على الكاتب لا على المفكر. فهو يأخذ على فولتير كتابته المتألّقة، الخطرة من جراء ذلك لأنها مُغْوية. إن عصرنا تعلّم كيف يتعرّف على مخاطر وحدود تلك الثقة التي بها اعتقد أولُ القرن الثامن عشر إمكانَ حلّ مشكلات الإنسانية بسلاح العقل والسخرية وحدهما. لكن هذا العصر يظل مع ذلك مفتوناً بسحر الشكل الرائع التي عرف عصر فولتير كيف يمنحها أحياناً الأحلام التي تُلازمنا أبداً.

* * *

النصف الثاني من القرن الثامن عشر

«هنا تختلط الإحساسات بالأفكار، وتُغتَرف الحياةَ بأكملها من الينبوع ذاته، وتحتلّ النفسُ كالهواء تخومَ الأرض والسماء. هنا تشعر العبقريةُ بالراحةَ...».

(مدام دي ستال، كورين أو إيطاليا)

ثلاثة تيارات فكرية سادتْ أوروبا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، الأنوار، وتيار التمرد العاطفي، والكلاسيكية. وقد تشبّعت وتأثّرت بها بعمقٍ السياسةُ والثقافةُ والمجتمع، كما تأثرت تلك التيارات بالسياسة والثقافة والمجتمع. وقد تنوّع نموّ هذه التيارات وتطورُها بحسب الأحداث السياسية والاجتماعية. وهكذا مثلاً، طبعت الأنوارُ بطابعها أوروبا بأسرها حتى سنوات ١٧٧٠. وفي نهاية القرن أحدثت الحركات الثورية انقلاباً في الخريطة السياسية، وأسهمت في التغيير البليغ الدلالة للعقليات والثقافات: فقدرة العقل الكلية عارضتها النزعةُ العاطفيةُ بأولية الطبيعة والحساسية. وأخيراً انتصرت الكلاسيكية من ١٧٩٥ حتى مؤتمر فيينا الذي حدّد في ١٨١٥، النظام الأوروبي الجديد.

الأنوار، في خلفيّتها

سادت الأنوارُ، وهي حركةٌ ارتيابية عقلانية، القرنَ الثامن عشر، وكانت الأساس النظري والفلسفي لذلك العصر. ولقد أشادت هذه الحركةُ بالموقف الفكري الذي يَسْعى إلى التغلّب على وصاية الفكر الذي مارسته الكنيسة ومارسه

اللاهوت، رافعةً العقل (العقلانية) والحواس (الحسّية) والتجربة (التجريبية) إلى مرتبة مصادر المعرفة المقصورة عليها. وتعتمد الأنوارُ قبل كل شيء على «الحس السليم»، «الفطرة السليمة»، «الحسّ العام. فيما لا يثبت للعقل يُنبَذ على أنه خطأ ورأيٌ مسبق، وخرافة.

وكان ممثّلو الأنوار يعتقدون، في غمرة تفاؤلهم الأساسي، أن العقل القائم على مفاهيم واضحة، وأن التربية والعلوم ستتيح لهم أن يَعْرِفوا العالمَ معرفةً أفضل.

ووُجدت صورةٌ أخرى هامةٌ للأنوار هي الأنوار «البروتستانتية» أو المسيحية. وقد حاول ممثّلوها، الأمناء للإنجيل أن يتّخذوا موقفاً يتجنبّون فيه عثرات الخرافة وعدم الإيمان. واتخاذُ هذا الموقف أتاح لهم بالفعل أن يناضلوا نضالاً فعّالاً ضد الرأي المسبق والخرافة. واقترنت هذه الأنوارُ في هذه المرحلة، اقتراناً وثيقاً بالفلسفة التجريبية وبالموقف العلمي، مستلهمةً البرهان الفيزيائي اللاهوتي» لدى نيوتن؛ وأصبح هذا التيارُ شعبيّاً جدّاً بفضل أعمال «غرافيساند» و«فان موسشنبروك»، الأستاذين في «لايد». وقد تجذّرت بقوةٍ هذه الحركةُ في المقاطعات المتحدة فمارست تأثيرها في أوروبا كافة بل فيما وراء أوروبا. «صلوات الطبيعة»

التمرّد: العاطفية والتفرّد

كانت حركاتُ التمرّد انتفاضةً ضد الإيمان المطلق وغير المشروط في سلطة العقل؛ لقد قاومتْ النظام القائم والمجتمع الذي عارضَ تطوّر الشخصية الحر بالقمع ذي الطابع العقلي والقانوني. وكانت على الخصوص، معاديةً لسلطة لم تقتصر على أوروبا وحدها، لكنها امتدت إلى جميع أجزاء العالم التي تسيطر عليها أوروبا كما تظهر ذلك الثورةُ الأميركية. كانت هذه الحركاتُ تريد أن تحرّر الحياة من جميع القيود، وأن تهجر ذلك البحث الكتابي العقيم والقديم

لتدع مكاناً أكبر للطبيعة. وكانت العاطفيةُ والتقوية والحساسية المعادية لهيمنة العقل تُراعي الجوانب المشتركة بين الناس وطابعها العام الشامل أقلّ ممّا تراعي تفرّدَ الأفراد والشعوب والجانب الأصيل والقومي.

الكلاسـيكية

حلّتْ أثينا محل روما، بمصطلح تاريخ الثقافة؛ وهكذا فإن كلاسيكية المرحلة تتّسم بحب الهيلينية أو الكلاسيكية الجديدة، إذ أصبح المقصود محاكاة العصور اليونانية القديمة، وأُشِيدَ «بيونان» لم توجدَ قط ولم تكن في القرن الثامن عشر سوى أسطورة. وظهر في أوروبا كلها الهوَسُ باليونان وتجلّى في ميدانيْ الفن والثقافة. ومنذ أواسط القرن تجلّت التيارات الثلاثةُ في نصوص بليغة ومميّزة: الموسوعة، وفي العقد الاجتماعي، وتاريخ الفن القديم.

«الموسوعة»: النصُّ المنارةُ

كان الإصدارُ الافتتاحي «للموسوعة أو المعجم العقلاني للعلوم والفنون والمِهَن» في١٧٥١أولاً، عملاً جبّاراً يجيب عن جميع المسائل التي تتناول الفلسفة والدين والأدب وعلم الجمال والسياسة والاقتصاد والعلوم الطبيعية والتقنيّات، وذلك بترتيب المواد بحسب الحروف الهجائية. لكن الموسوعة تُخفي، في الحقيقة، مخزناً هاماً من الأفكار المخرّبة والملحدة، خبّأها المؤلّفون في مقالات ذات صفةٍ حيادية في الظاهر. والهدفُ من هذا المشروع عبّرتْ عنه المقالةُ عن «الموسوعة» التي تتنسّم روح «الأنوار»:

«إن غاية «الموسوعة» هي تجميع المعارف المنتشرة على سطح الأرض؛ وعَرْضُ نُسقها العام للناس الذين نعيش معهم، ونقلها إلى الناس الذين سيأتون بعدنا؛ كي لا تكون أعمال القرون الماضية أعمالاً غير مفيدة بالنسبة إلى القرون الآتية؛ كي تغدو أجيالُنا القادمة أكثر معرفةً وفي الوقت

نفسه أكثر فضيلةً وسعادةً، وكي لا نموت دون أن نكون جديرين بالنوع الإنساني... «في١٧٧٢ كان عدد مجلدات الموسوعة ثمانية وعشرين. وكان الناشرُ وروحُ المجموعة هو «دينيس ديدرو» (١٧١٣-١٧٨٤). وقام الفيلسوف والرياضي «جان ليرون دالمبير» (١٧١٧-١٧٨٣) بمهمة الناشر الثاني، لكنه انسحب من المشروع بسبب عدائه لمادّيّة «ديدرو» الفائقة الجذرية. وديدرو، مع فولتير، هو أحد أعظم المؤلفين تأثيراً في النصف الثاني من قرن الأنوار.

«في العقد الاجتماعي» : نحو الثورة

في عام ١٧٦٢، قبل نهاية حرب السنوات السبع بسنة واحدة عندما شنَّ «فريديريك» الثاني، عاهل بروسيا، وأول «مستبّدٍ مستنير» في أوروبا، على النمسا وفرنسا وروسيا أول حربٍ عالمية (لأن المستعمرات، وهي الرهان الحقيقي، كانت في أرجاء العالم الأربعة) صدَرَ «في العقد الاجتماعي» لجان جاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨). وبين الانتقادات الموجهة إلى الكنيسة والدين، وبين النضال الذي سيزعزع البنى الاجتماعية، وكان هذا النصُّ مرحلةً هامةً، وعُدَّ تعبيراً عن حركات العصر الثورية. إن مدخل روسو: «وُلِدَ الإنسانُ حرّاً، وهو في كل مكان، مقيّدٌ بالحديد»، والسيادة الشعبية التي دافَعَ عنها بصرامة قصوى، يوحيان بأن الثورة الفرنسية ستُعاقب أيَّ انحراف عن الإدارة الجماعية دفاعاً عن المثل الأعلى في الحرية والمساواة. وقبل بضع سنوات قدّمتْ أعمالٌ كبيرةٌ أخرى هي أيضاً تحليلاً لعمل المجتمع: «مقالة في اللا مساواة» لروسو(١٧٥٥)، وقرن لويس الرابع عشر(١٧٥١)، و«مقالة حول أخلاق الأمم وروحها» (١٧٥٦) لفولتير.

«وُلِدَ الإنسانُ حراً، وهو، في كل مكان
مقيّدٌ بالحديد».

(روسو، في العقد الاجتماعي).

تاريخ الفن القديم: كتاب الكلاسيكية الألمانية المقدّس

يمكن أن يعدّ «تاريخ الفن القديم» (١٧٦٤)، «لجوهان جواشيم وينكلمان» (١٧١٧-١٧٦٨) وكأنه كتاب الكلاسيكية المقدّس؛ إذا أدخلنا الكلاسيكية الألمانية في هذا المفهوم الأوروبي. وكان العالمان الإنجليزيان المهتمان بالتاريخ اليوناني «ستيوارت و«ريفيت» عضوا «جمعية الهواة» قد أرسا، منذ ١٧٥٥ في «عصور أثينا القديمة» أسس النظرية الصحيحة لهندسة العمارة اليونانية. وفي السنة نفسها أصدر «وينكلمان» «خواطر حول تقليد الأعمال اليونانية في التصوير والنحت» وهو كتابٌ يُشيد فيه مجدّداً وعن اقتناعٍ بروح العصور الكلاسيكية القديمة: «وُلِد الذوقُ السليم تحت رعاية اليونان». ويشدّد وينكلمان على أن السبيل الوحيد كي يتعذّر تقليدنا هو أن نُقلِّد اليونان. وكتابه «تاريخ الفن القديم» وهو جماليةٌ حقيقية كلاسيكية جديدة تَخفِض من قيمة الفن الحديث لصالح الأعمال القديمة ويُدخل في أوروبا عملية أمثَلَة «العصر الذهبي الكلاسيكي. هذه الثقافة اليونانية الآتية من العصور القديمة تَغدو غريبةً عن ذاتها بفعل السيطرة التركية. ولم يعد ممكناً سوى «البحث عنها بالروح» كما تقول«افيجينيا» غوته من أعلى صخرتها في توريد.

«يجب أن يكون لنا في أزماننا الروح الأوروبية»

من المؤكّد أن أوروبا كانت تشكّل في نظر المثقفين وحدةً ثقافية: «يجب أن يكون لنا في أزماننا الروح الأوروبية»، هذا ما تقوله مدام دي ستآ (١٧٦٦-١٨١٧)؛ وكتب فولتير: «من شاءَ أن يكتب تاريخ إحدى دول أوروبا الكبرى فهو مجبرٌ أن يكتب تاريخ أوروبا كلها». ويقول أمير «لبيني» في مذكراته»: لي ستة أوطان أو سبعة: الإمبراطورية، والفلاندر، وفرنسا، وإسباني، والنمسا، وبولونيا، وروسيا، وهنغاريا تقريباً» وللأنوار أوطانٌ أكثر. ويدعونا اتّساعها إلى جولة حول أوروبا.

الأنوار: نظرة شاملة على الأدب الأوروبي

فرنسا وانجلترا هما منطلق هذه الإلمامة: فالأولى تَدْفع بأفكار الأنوار، والثانية تجدّد الفنَّ الروائي. لكن تجديداتهما، من سكاندينافيا إلى البلقان، ومن روسيا إلى شبه الجزيرة الايبيرية، لا تَبْلغ تأثيرها الحاسم في يقظة الوطنية أو في الاختيارات الفنيّة إلا ببطء.

المبادرة: فرنسا وانجلترا

إن «قرن لويس الرابع عشر» و«دراسة في أخلاق الأمم وفكرها» لفولتير، يشهدان إلى أي حدّ تقدّم أعمالُ المؤرّخين للناس الفسحة الضرورية كي يتحرّروا من الخرافة والتعصب والاستبداد؛ ويدافع مؤلف «بحث في التسامح» (١٧٦٣) من جديد عن هذا الموقع؛ ويُعظّم العقلَ باسم الإنسانية، ويشجّع السلامَ والتسامح، ولا سيما في الميدان الديني. وقد كتبَ فولتير، فضلاً عن ذلك، نحو عشرين ألف رسالة إلى أصدقاء له في أوروبا بأسرها. وقدّم أفضل عمل له في القصة الفلسفية «كانديد» (١٧٥٩) يربط موضوع الرحيل بموضوع «اليوطوبيا». ذلك أن كانديد، البطل الساذج يتبيّن، أن عليه، في مواجهة الآلام الجسدية والمعنوية، أن يَجْعل العالمَ أفضل. وعَبْر «بانغلوس» يَهْزأ فولتير من «ليبنز» وفلسفته التي تذهب إلى أن «عالمنا أفضل العوالم جميعاً». وينتمي «ابن أخي رامو» (١٧٦٠-١٧٧٢) لديدرو إلى هذا الأدب الفلسفي. ففي هذه الرواية التي كُتبتْ على شكلٍ حواريّ، يُجاهر ابن أخي الموسيقي «رامو» بوقاحة أكيدة ويزعم أنه يمثّلُ المجتمع الباريسي في القرن الثامن عشر. وهذا الهجاء يتضمن عدة محادثات ملأى بخفة الروح حول التربية والفضيلة والسعادة والفن والعبقرية وهي موضوعات البرجوازية في

طور تحرّرها. وفي «جاك القدري وسيّده» ١٧٩٦، وهي قصةٌ كالمتاهة يروي ديدرو مغامرات جاك الخادم الساذج وسيده النبيل: وهما يذكّران بـ«سانشو بانسا» ودون كيشوت. وفي الشرح الساخر للراوي يصبح التلاعب بالقصة المتخيّلة هو موضوع الرواية. كما في الحال في «تريستان شاندي» لستيرن، الذي اتخذه ديدرو نموذجاً له.

لقد أنتجت فرنسا عدداً وافراً من الأعمال اليوطوبية. وإذا لم تستحق هذا الوصفَ، في القرن السابع عشر، سوى بعض المؤلّفات، فقد أمكن إحصاء ثلاثة وثمانين مؤلفاً في القرن الثامن عشر: فضلاً عن فولتير، «أوزونغ» و«الفرد» للسويسري «البريشت فون هالر» (١٧٠٨-١٧٧٧)، و«المرأة الذهبية» (١٧٧٣) للألماني كريستيان ماران ويلاند» (١٧٣٣-١٨١٣)، و«قصة الأجاوان» ١٧٦٨ لفونتينيل، و«اركاديا» (١٧٨٨) لبرناردان دي سان بيير. وهذه الحكايات دُعيت رواية سياسية، ورواية فلسفية، ونظام الحكم، والجمهورية الخيالية، الخ. وتُعدّ روايةُ «عام ٢٤٤٠، حلمٌ لا كالأحلام» (١٧٧١)، للويس سيباستيان ميرسييه(١٧٤٠-١٨١٤) أول رواية يوطوبية تَعرض مثلها الأعلى في مستقبل محدّد. إن نجاح الأدب اليوطوبي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر تلاقي في الواقع مع أزمة النظام القديم. والرغبة في اليوطوبيا تتجذّر وتتّخذ شكلاً محسوساً في الآمال التي حملتها ثورةُ ١٧٨٩.

وتُعطي ثلاثية «بومارشيه» (١٧٣٢-١٧٩٩): حلاق اشبيليه ١٧٧٥، وزواج فيغارو ١٧٨٤، والأم المذنبة ١٧٩٢، فكرةً جيدة عن المنعطف التاريخي والاجتماعي الذي عرفه حينذاك الفنُّ الدرامي الفرنسي. فهذه المسرحيات الثلاث تُظهر سيرة «التَبَرْجز» التي مرّ بها المجتمعُ والفن. وقد صوّر «بومارشيه» مراحل المجتمع التاريخية الثلاث: مرحلة ما بعد الإقطاعية، ومرحلة ما قبل الثورة، والمرحلة البرجوازية.

ظهرت الروايةُ البرجوازية في زمنٍ مبكّرٍ جدًّا، في انجلترا حيث ازدهرت البرجوازيةُ. وقد شارك هذا النمطُ الروائي في «الأدوار» منذ مطلع

القرن بمقدار ما مثّل الإنسان لا كعضوٍ في جماعةٍ قومية وإنما كفردٍ يُشدِّد على مسيرته الشخصية والثقافية. ورواية التنشئة أو رواية التدريب واقعيةٌ لأن المؤلف يَعْرض أشخاصاً ومواقف يتعرّفها القارئ وتبدو له مشاكلةً للواقع. وفي الوقت نفسه، كانت هذه الرواية الانجليزية، خلافاً للكلاسيكية والعقلانية الفرنسية، تَستلهم النزعة التجريبية قبل كل شيء. ويُبرهن المؤلفون الإنجليز على الذرائعية بتفضيلهم المفهوم الضبابي («الحس المشترك» على مفهوم العقل الديكارتي؛ وبذلك يُدلِّلون على ميلٍ شديد للموازنة بين الأضداد والتوفيق بين الطرفين. ومنذ أواسط القرن الثامن عشر، ومن بعد التصور الكلاسيكي والذرائعي للفن، ومنذ أواسط القرن الثامن عشر، ومن بعد التصور الكلاسيكي والذرائعي للفن، أصبح سَرْد «فيلدنغ» المتسلسل تاريخيّاً سرداً روائيّاً نموذجاً يُعارض صفحات «ريشاردسون» العاطفية. وزوال «جورج سموليت»، (١٧٢١-١٧٧١)، مثل فيلدنغ، في رواياته الأولى التي تعالج العادات والأخلاق تقاليد رواية المغامرات في «مغامرات كلنكر» (١٧٥١). وعَمَد «لورنس ستيرن»، (١٧١٣-١٧٦٨)، على العكس، أن يرصف الحالات الوجدانية بعضها بجنب بعض دون تسلسل زمني وعارض الشكل الروائي لدى «فيلدنغ» الذي يُحدِّده تسلسل الأحداث الزمني. وأكثر من تدخلات المؤلف وشروحاته، مقدِّماً المثال على «التيار الوجداني» أو «تيار الوعي»، قبل وجوده بالفعل.

الأنوار في البلاد المنخفضة

في البلاد المنخفضة الجنوبية التي كانت تحت سيطرة «هابسبورغ» تميّز الأدب البلجيكي الفرنسي اللغة بعالمية الأنوار. وانتشر فيها فكرُ الأنوار الفرنسي والنمساوي بسرعة وبعوائق أقل حتى أن الرهبانية اليسوعية مُنعتْ في ١٧٧٢ وفي «بروكسيل» وُلدتْ أكاديمية العلوم والآداب. وفي ١٧٥٦، نشر «بييرروسو» (١٧٢٥-١٧٨٥) الصحيفة الموسوعية١٧٧١، وأتمّها مع

«ري» و«بانكوك» في «ملحق الموسوعة» في خمسة أجزاء؛ وفي ١٧٨٧، أضاف إليه «بانكوك» و«بلومتو» الموسوعة المنهجية التي غُرِتْ في أوروبا كلها. وكان «شارل جوزيف» أمير «ليني» الوجه المهيمن للعالمية الأدبية، وهو مواطنٌ نمساوي ناطقٌ بالفرنسية، وقد حاول بنجاح جميعَ الفنون الأدبية وروايته «رسالة من فيدور إلى الفونسين» (١٨١٤) مَدينة كثيراً لفكر الأنوار.

وفي الفلاندر، ومن أجل معارضة الفَرْنسة، ألحَّ المؤلفون على الطابع القومي والثقافة المحلية اللذين ينبغي أن يُعبَّر عنهما باللغة الخاصة. ومن هنا التناقض: فمن جهةٍ، عُرِفتْ أفكارُ الأنوار ومبادئها عَبْر الثقافة الفرنسية (دالمبير، مونتسيكو، فولتير، روسو)، ومن جهة أخرى، كانت اللغة والثقافة الفرنسية تمثّلان عقبةً تحول دون بناء الهوية القومية. والفضل «لجان باتيست كريزو ستوموس فيرلوي» (١٧٤٦-١٧٩٧) إذ أعاد للغته النييرلندية مكنتَها. ففي ١٧٨٨، نَشر، على غرار القانوني الكنسي «بيير لاموت» وليد الفلاندر الناطقة بالفرنسي، «مَبْحث في اللامبلاة المُعلنة إزاء اللغة الأم في البلاد المنخفضة»، الذي كان من نتيجة على الخصوص نشر «صحيفة» الدستور، في عهد الثورة الفرنسية، بالفرنسية وبالنييرلندية.

في البلاد المنخفضة اتّحد اتجاه الأدب العقلاني والاتجاه العاطفي على يد «اليزابيت وولف بيكر» (١٧٣٨-١٨٠٤)، و«آغاتاديكين» (١٧٤١-١٨٠٤). وقد سَكَنت معاً من ١٧٧٧ وألّفتا أربع روايات رسائلية أولها «قصة ساره برجير هارت» ١٧٨٢، وهي دون أدنى شك أفضلُ روايةٍ نييرلندية في القرن الثامن عشر. وهي موجّهة بخاصة إلى الفتيات، وتوصي بممارسة متسامحة للمسيحية، وتشدّد على أهمية المبادلات التجارية بالنسبة إلى الوطن، وتنتقد أخيراً «المرهفين» و«السادة الصغار» الذين يتذننون بالفرنسية، كما انتقدت الذين يتمرّدون على ما هو سائد.

الشعور القومي في سكاندينافيا

في الدنمارك، وخلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، انفصلت الأنوار عن كلاسيكية هولبرغ «على الطريقة الفرنسية». وكانت حركة الأنوار السكاندينافية التي نشرها «سنيدورف» و«تولان» تَحْمِل ضدها كبذرة وهو «التقوية» ففي ١٧٤٧ تأسَّس «ديت ريديرليج أكاديمي سورو». وفي هذا المعهد ذي التكوين المُعَلْمَن، كانت تُدَرَّس الفلسفةُ الحديثة (ولا سيما وولف)، والعلوم الطبيعية (نيوتن) والمالية، واللاهوت التأيهي، كما كان يُدرّس تاريخ الأمة الدانماركية. ويمكن أن يُعدّ «جان شيبليروب سنيدورف» (١٧٢٤-١٧٦٤) الممثِّل الرئيسي للعلاقنية، وذلك بتأثير مونتسيكو وفلوتير، ونشر من ١٧٦١إلى ١٧٦٣ مجلة «المراقب الوطني» وهي مجلةٌ كان عليها كما تصوّرها «أديسون» و«ستيل» أن تُسهم في تربية الشعب الأخلاقية. وكَتَبَ «كريستيان برونمان تولان» (١٧٢٨-١٧٦٥) أدباً باحثاً بعواطف محتشمة، وأدباً مثقلاً بالزخرفة تكتسي تقاليده وجماليته الكلاسيكيتان مظاهر علانية وكان «ايوالد» و«باغيسين» تابعين أيضاً للكلاسيكية الفرنسية. ويكفي أن ننظر إلى «آدم وحواء» (١٧٦٨)، وهي مسرحية لـــ «جوهانز ايوالد» (١٧٤٣-١٧٨١) أو «المهرّج الوطني» (١٧٧٧) التي تُنذر بأزمة الدراما الكلاسيكية، أو أن ننظر إلى «حكايات هزلية» (١٧٨٥) لـــ«جنز باغيسين» (١٧٦٤-١٨٢٦). وهذان المؤلفان سيُنشئان فيما بعد الأدب العاطفي. وفي آخر القرن الثامن عشر تطورا أيضاً في الدانمارك نوعٌ من الأدب اليعقوبي. لكن مؤلفيه لم يلقوا أيَّ نجاح عندما ساد «الإرهاب» فرنسا.

بدأت النرويج تتحرّر من السيطرة الدانماركية في أواخر القرن الثامن عشر، وكانت جزءاً لا يتجزأ منها. وقد شجَّع يقظةَ الشعور القومي النرويجي بخاصةٍ المؤرخُ «جيرهار شوننغ» (١٧٢٢-١٧٨٠) والكاتب المسرحي،

والمبشّر وأسقف «بيرجن» فيما بعد «جوهان نوردال برون» (١٧٤٥-١٨١٦) الذي طالب، بصفته سكرتيراً «لجمعية النرويج العلمية» المؤسّسة في ١٧٦٠، في «تروندهيم»، منذ ١٧٧١، في كوبنهاغن بتأسيس جامعة نرويجية. وانتشرت في الشعر بسرعةٍ نصوصٌ وأناشيد وأغنيات الصغار ذات استلهام ولغة شعبيين. واشتهرت «الأناشيد الفلاحية» ١٧٩٠، والمختارات «البحار المغنّي» ١٧٩٣، لكلوز فريمان (١٧٤٦-١٨٠٩)، وكذلك «أناشيد الوديان القرويه» التي نشرها «أنوار ستورم» بعد ١٨٠٠، والتي تستعمل لأول مرة اللغة الشعبية لتصف بطريقة فنية الطبيعة والحياة في الريف. واستلهم أعضاء الجمعية النرويجية التي أُنشئتْ في ١٧٧٢ في كوبنهاغن، مثالَ «هولبرغ»، رائد الأنوار في النرويج. وبين هؤلاء نجد إلى جانب «برون» النقد والمسرحي «كلوز فاستينغ» (١٧٤٦-١٧٩١) من «بيرجن»، والكاتب المقلّد تقليداً ساخراً «جوهان هرمان ويسيل» (١٧٤٢-١٧٨٥) والمسرحي «نيلز كردغ بريدال (١٧٣٣-١٧٧٨).

وفي السويد، كانت الكلاسيكية هي التيار السائد خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وكما كان الأمرُ في الدانمارك، ترافقت العقلانيةُ والأنوارُ بعلمنة الحياة الفكرية. وشجّع الملك «غستاف الثالث» (١٧٤٦-١٧٩٢) الفنون والأدب، والمسرحَ على الخصوص، وكّتبَ هو نفسه مسرحيات وأوبيرات وأسّس الأكاديمية السويدية. ووصف «كارل ميشيل بلمان» (١٧٤٠-١٧٩٥)، وهو محميّ الملك، الحياة في المواخير والحانات في ستوكهولم، في القرن الثامن عشر وذلك اثنتين وثمانين قصيدة «قصائد فريدمان» (١٧٦٨-١٧٧٢). وعندما يخرج، في أناشيده اللون المحلي بتقليدٍ ساخر لوجود أسطورية كي يدلِّل على نَقْص التناسق في هذا العالم، فهو يبتعد عن نشأته الكلاسيكية ليُعبِّر عن الشعور الحيوي لطبقة اجتماعية كاملة محرومة. وكان «جوهان هنريك كيلغرين» (١٧٥١-١٧٩٥) فولتيرْيّاً مقتنعاً دافع عن الأسلوب الفرنسي الكلاسيكي. وقصيدتُه الهجائية «ابتسامتي»

(١٧٧٨) وتعبّر عن أفكاره حول العقل، والانفتاح على العالم الخارجي، والذوق والعقلانية، وقد قامت بينه وبين الشاعر «توماس توريلد» (١٧٥٩-١٨٠٨) شاعر الشعر العاطفي الإنجليزي والألماني والدانماركي، خصومةٌ بعد بضع سنوات حول استمرار الشعر السويدي القومي؛ وانتهى بأن تباعد عن الكلاسيكية الفرنسية واقترب من «أوسيان» و«ملتون». والمقاطع الثمانون من «الخليفة الجديدة» (١٧٨٩) لـ «كيلغرين» تؤذن بالرومانسية. كما أن «آنا ماريا لنغرين» (١٧٥٤-١٨١٧) اتجهت فيما بعد نحو القصائد الغزلية العاطفية. وجمِعتْ قصائدها في ديوانٍ صدَر بعد موتها» محاولة شعرية» (١٨١٩). وفي فنلندات (التي كانت تنتمي إلى السويد حتى ١٨٠٩)، فإن صاحب الفكر المستنير «هنريك غابرييل بورتان» (١٧٣٩-١٨٠٤) حفَّ به أدباء فنلنديون سويديون، ألهم بكتابة النقدي «في الشعر الفنلندي» (١٧٦٦-١٧٧٨) مجموعةً من الأشعار الشعبية. بيد أن هذا العمل لم يُنشَر إلا في ١٨١٩، بفضل «رومانسيي توركو» المشهورين، بعنوان «الحروف الرونية».

الأنوار في ألمانيا

في الدول الألمانية، خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر وَجَد فكرُ الأنوار العقلاني تعبيره الأساسي في الرواية. لقد عبّرتْ البرجوازيةُ عن نفسها وانعكست بالضبط في الفن الروائي، بعد أن أُقصيتْ من دوائر السياسة والسلطة، وقُصِرَتْ على الدائرة الأسرية، وعلى الفرد ومشاعره. وفي القرن الثامن عشر كان الفن الروائي يُعرَّف بأنه مجرَّد «قصة حب». ولم يكن يُعدّ حينئذٍ أنه يَنْتسب إلى الأدب، خلافاً للملحمة. وكان «بلاكنبورغ»، في أول مَبْحثٍ نظريٍّ ألماني مكرسٍ «لهذا الشكل» «مبحث في الرواية» (١٧٧٤)، وكذلك «مندلوهن» في «رسائل حول الأدب» (١٧٦١) و«جوهان آدولف فون شليغل» (أبو الرومانسيَّيْن فريديرك وولهلم فون شليغل) قد بذلوا وسعهم كي

يُعتَرف بالرواية فنّاً أدبيّاً مستقلاً. لكن فن الرواية لم يتحرّر من الملحمة إلا مع رواية «ويلاند» في «قصة أغاتون» (١٧٦٦)، وهي أول رواية فلسفية هامة عدّها ليسنغ أفضل رواية ألمانية في العصر. وروايات «ويلاند» مطبوعة أيضاً بطابع الزخرفة. و«قصة أغاتون» وملحمة «موزاريون» (١٧٦٩)، تَشْهدان بخاصة على الطريقة التي كان يُنظر بها إلى «العصور اليونانية القديمة في ألمانيا. و«يلاند» أيضاً هو الذي قدّم تعريفاً للفن الجديد في مقدمة «قصة بلا عنوان» (١٧٧٢).

في آداب بلدان أوروبا الوسطى التابعة للإمبراطورية الرومانية الجرمانية المقدّسة، بدأ الاهتمامُ بالعصور اليونانية القديمة في آخر سنوات ١٧٦٠، ولم يكن فيها حتى هذا التاريخ لا أدب ولا جمالية كلاسيكية، ولا شك أن «غوتشيد» قد امتدح محاكاة الكلاسيكية الفرنسية في الأدب الألماني الجديد، لكن النقاش الألماني حول قيمة الفن القديم ودلالته لم تبلغ مداها إلا مع ليسنغ ونكمان. وأمكن للألمان بذلك أن يدخلوا الجدل دون صعوبة لم يَبْلغه الفرنسيون إلا لقاء خصوماتهم.

الأنوار في بولونيا

توافق عصرُ الأنوار، في بولونيا، مع ثلاثين عاماً من عهد الملك ستانيسلاس الثاني أوغست بونياتوفسكي» (١٧٦٤-١٧٩٥) وهو عهدٌ اتّسم بالأزمات والإصلاحات، مثل الإصلاح الكلي للتربية في ١٧٧٣ الذي فرضَ التعليم باللغة البولونية الأم وأحلّ البولونية في البلاط محلّ اللاتينية. وكان «كونارسكي» أحد أوائل الذين ناضلوا من أجل لغةٍ بولونية سليمة واضحة ومنطقية وشفافة. وفي الميدان الأدبي كان الفرنسيون مونتسكيو، فولتير، ديدرو، بوفون، وروسو هم النماذج؛ وهم يُقرؤون في نصوصهم الفرنسية لأن الشبيبة البولونية المثقفة لم تعد تتكلّم اللاتينية ولا الإيطالية وإنما الفرنسية.

وبين اللغات التي تعامل بها بسهولة الكونت يان بوتوتسكي(١٧٦١-١٨١٥) آثر الفرنسية ليؤلّف روايته الخيالية «المخطوطة التي عُثِرَ عليها في سرقسطة» (١٨٠٤-١٨١٤).

عَمَد أدبُ الأنوار البولوني الذي تأثر بأعمال الموسوعيين الفرنسيين، إلى محاربة «السرماتيه» وهي إيديولوجيةٌ نخبوية ذات استلهامٍ قومي وديني وُلِدت في القرن السادس عشر. وكان «اجناتسي كراشيتسيكي» (١٧٣٥-١٨٠١) ألمع مثقفٍ في حركة التحرر هذه، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. ودُعي لافونتين وفولتير البولوني. وفي قصيدةٍ عنوانها «حرب الرهبان» (١٧٧٨) وفيها يندِّد بإدمان الرهبان على الخمر وببلاهتهم، مما جرّ عليه الاحتجاج الساخط من جانب رجال الدين. وقد زاول الهجاء ولجأ إلى المثَل على لسان الحيوان ليُنكِّر نقده: «أمثال وخرافات حكيمة» (١٧٧٩)، و«أمثال جديدة» (١٨٠٢). وممثِّلٌ آخر للفكر المتحرر هو «كاجيتان ويجيرسكي» (١٧٥٦-١٧٨٧)، وكان مُتابعاً ومترجماً لفولتير.

سهّل إنشاءُ المسرح العام في وارسو، في عهد ستانيواف الثاني تمثيل الكثير من المسرحيات، ولا سيّما المسرحيات الفرنسية، كما سهّل إنتاجَ المسرحيات البولونية التي غلبتْ عليها الكوميديا.

وكَتب» فرانشيشيك بوهوملتس» (١٧٢٠-١٧٩٠)، وكان استاذ البلاغة في معهد اليسوعيين في وارسو، خمساً وعشرين مسرحية جمعها تحت عنوان «كوميديات» (١٧٥٥-١٧٦٠). واحتلّ «فرانشيشيك زابلووتسكي» (١٧٥٤-١٨٢١) مقدِّمة الخشبة المسرحية بأربع وخمسين مسرحية ترجمها عن الفرنسية واقتبسها اقتباساً يتلاءم مع الروح البولونية. وأول كوميديا سياسية بولونية هي «عودة النائب» (١٧٩١) لجوليان أورسن نيمتسيفيتش» (١٧٥٧-١٨٤١) وأسّس أيضاً «فويتشيخ بوغوسوافسكي» (١٧٥٧-١٨٢٩) الذي كان في ١٧٩٠ مديراً للمسرح القومي البولوني وظل مديراً له ثلاثين عاماً، مسرح «لمبرغ»، ومسرح «فيلنو» بين غيرهما من المسارح. وهو قد ترجم أيضاً

كبار المؤلفين الأجانب مثل موليير«ديدرو»، وبومارشية ولسنغ، وأضفى على ما ترجمه صبغةً بولونية. وكتب أول كوميديا تاريخية بولونية نثراً هي «هنري السادس في الصيد» (١٧٩٢)، كما كتب المسرحية الفلاحية «المعجزة المزعومة» (١٧٩٤) وفيها يُحيي «أبطال الأحداث الآتية»، أي ثورة فلاحي كوشتشوشكو» في(١٧٩٤). وفي هذه الحقبة من اليقظة القومية فاقَ الإنتاجُ الدرامي الأدب الملتزم. وفي الشعر، هيمنت الكلاسيكية وغنائية محاكية «لأناكريون». وفي هذه القصائد الغنائية، سعى «آدم ناروشيفيتش» (١٧٣٣-١٧٩٦)، المؤرخ الرسمي للملك، إلى الجمع بين التقاليد السرمتية والباروكية وبين فكر الأنوار. وتغنّى في الوقت نفسه بفضائل الدولة وشعر «ستانيسواف ترمبيتسكي» (١٧٣٩-١٨١٢)، وهو شعر هجائي ووصفي، وشعرٌ عابث وفاحش في بعض الأحيان، ذو أسلوب مزخرف. كان متابعاً لفولتير، وشارك في أعشية الخميس في بلاط ستانيسلاس الثاني، وناضلَ بموشحّاته الغنائية وقصائده الغنائية وأمثاله من أجل أوّلية العقل.

«من يتمكّن من تنفّس هواء «فيرني»
يربح فكراً ويخسر الأحكام المسبقَة الفظّة»
(ستانيسواف ترمبيتسكي. موشحات غنائيةّ)

الأنوار في روســـيا

حرّض بطرس الأكبر على تحولٍ جذريّ للمجتمع الروسي. وأتاحت إصلاحاته انتشار الأنوار في هذه البلاد. وتوافق النصفُ الأول من القرن الثامن عشر مع المراحل الثلاث لملك كاترين الثانية (١٧٦٢-١٧٩٦): المرحلة الليبرالية التي تستمر حتى ثورة «بوغاسيف» (١٧٧٣)، والمرحلة المحافظة حتى بداية الثورة الفرنسية (١٧٧٣-١٧٨٩)، ومرحلة القمعْ بعد الثورة. وتنوّعت العلاقات التي أقامتها القيصرة مع الكتاب والأدب بحسب

مراحل حياتها السياسية. ففي بداية عهدها غلّبَ المناخ الفكري الليبرالي السياسي الذي لم يُعرَف من قبل، وبفضله أُنشئتْ جميعةٌ للترجمة، وجمعية لطباعة الكتب، والأكاديميةُ الروسية، إلخ. أما بعد الثورة الفرنسية فقد هُدِّد المؤلفون بالنفي إلى سيبيريا في حال عدم خضوعهم. وكان التأثيرُ الفرنسي هو الأقوى بين (١٧٦٥-١٧٨٠). وكان الشاعر ومنظِّر الأدب «فاسيلي كيريلوفتش تريد ياكوفسكي» (١٧٠٣-١٧٦٩)، وكذلك الشاعرُ النحوي لومونوسوف والكاتبان المسرحيّان «الكسندر بيتروفتش سوماروكوف» (١٧٢٧-١٧٧٧) وفونفيزين يقولون بالمذهب الشعري في الكلاسيكية الفرنسية ونشرتْ الإمبراطورة نفسها مجلاتٍ أدبيَّة وتميَّزت بكتابة كوميديات أخلاقية، ونشَر الليبرالي «نيكولاي إيفانوفتش نوفيكوف» (١٧٤٤-١٨١٨) مجلات هجائية يُعرب عن نفسه فيها لأول مرة في روسيا، فكرٌ نقدي مستقل يَنْهال بسياط النقد، وباسم العقل، على فساد بعض الأوساط النبيلة وعلى الظلاميّة الدينية. لكن مادية الموسوعيين الفرنسيين غريبة عنه.وهو يرفض النماذج الفرنسية ويمجّد الشعور القومي الروسي وفيما بعد، كلّفتْه المسؤولية التي مارسها في قلب الماسونية الروسية حكماً بالسجن خمسة عشر عاماً (١٧٩٢). وحُكِم بالموت على «الكسندر نيكولايفتش رانيشتشيف» (١٧٤٩-١٨٠٢) مؤلف القصيدة الغنائية الثورية «الحرية» (١٧٨٣) لأنه كتب حكاية الرحلة الشهيرة «رحلة من بطرسبرغ» إلى «موسكو» (١٧٩٠)، وفيها استنكر الرق وتعسّف النبلاء؛ لكن الحكم بالموت خُفِّف إلى السجن المؤبَّد.

وأشاع «نيكولاي ميكايلوفتش كارامزين» (١٧٦٦-١٨٢٦) في حكايات الرحلات (رسائل مسافر روسي (١٧٩٩-١٨٠٢) أفكار الأنوار ومال بها نحوالعاطفية. وخضع الشعرُ الروسي أيضاً لتأثير الشعراء الغربيين؛ واضطُر «القُدامى» مع ذلك، خلال العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر، أن يدافعوا بقوةٍ متزايدة عن المذهب والقواعد الكلاسيكية في اللغة الأدبية، ضد العاطفية المتصاعـــدة.

الأنوار من بوهيميا إلى بلغاريا: صوت الشعوب

عرفتْ بلادُ التشيك حينئذ «نهضةً قومية» على مراحل عدة. ففي أول الأمر، حرصَ مؤرخون مستنيرون على اكتشاف الماضي القومي الحقيقي المحجوب. وكان ذلك عمل «فرانتيزيك مارتان بيلكل» (١٧٣٤-١٨٠١) على الخصوص، في «أخبار الوقائع التشيكية الجديدة» (١٧٩١-١٧٩٦). وظل صديقه «جوزيف دوبروفسكي»، وهو صاحب فكرٍ نقدي وعلمي ممتاز، ظل الوجه الرئيسي في الجيل الأول من «المنبهّين» : فمع أنه كان يكتب بالألمانية أو اللاتينية، إلا أنه أنشأ أول تاريخ أدبي (١٧٩٢)، وصحح قواعد النحو التشيكي(١٨٠٩)، وأسّس دراسة السلافية العلمية مع نحو السلافية القديمة (١٨٢٢). وفي موازاة ذلك، عاد إلى الظهور في براغ المسرحُ التشيكي (١٧٨٦). واستأنف النثر سيره ببطء وعاد الشعر إلى الحركة مع «التقويمات» (١٧٨٥-١٨١٥) لجماعة من الشعراء التشيك والسلوفاك الذين قادهم «انطونين جاروسلاف بوشماجر» (١٧٦٩-١٨٢٠): وقد عكفوا على الفنون والموضوعات الكلاسيكية (القصائد الوطنية الغنائية، الملاحم البطولية والهزلية، شعر الحب، والأمثال على ألسنة الحيوانات) ثم أهملوا النماذج الألمانية وانعطفوا نحو أمثلةٍ غربية وبولونية.

وفي سلوفاكيا، حرّضت الأنوار على الانتقال من الفن الباروكي إلى النهضة القومية المتولّدة عن الرغبة في تأكيد الذات ثقافيًا في مواجهة الألمان والهنغاريين، ولغوياً في مواجهة التشيك. واكتشف الكاهنُ «جوزيف اينياس باجزا» (١٧٥٥-١٧٣٦) أفكارَ الأنوار «الجوزيفية» بينما كان يدرس اللاهوت في فيينا. لقد قلّد «مغامرات تيليماك» لفينيلون فانطلق يكتب رواية تثقيفية باللهجة السلوفاكية «مغامرات الشاب رينيه وتجاربه» (١٧٨٣-١٧٨٥). وهذه المحاولة التي ترمي إلى خلق لغةٍ أدبية سلوفاكية استأنفها الكاهنُ الكاثوليكي «انطون برنولاك» (١٧٦٢-١٨١٣)، لكن الأقلية اللوثرية

أعاقتْ ذلك، وتعاملت بحرارة مع التشيكية. وعكستْ فكرَ الأنوار أشعارُ «أوغسطين دولزال» (مات في ١٨٠٢) و«بوهلاسلاف تابليك» (١٧٦٩-١٧٣٢) التي نُشرتْ من ١٨٠٦ إلى ١٨١٢. وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر لم يكن في سلوفاكيا سوى شاعر واحد مرموق هو «هوغولين غافلوفيتش» (١٧١٢-١٧٨٧)؛ ألّف كتباً كثيرة دينية وأخلاقية (لم تُنشَرْ)، وكتب أيضاً مجموعة واسعة من القصائد الفلسفية والتعليمية (مدرسة حكمة الرعاة، مخزن الأخلاق والعادات ١٧٥٥، وطبع في(١٨٣٠-١٨٣١).

وكان «جيورجي بيسني» ١٧٤٧٠-١٨١١)، وهوفولتيري، أهم رائد للأنوار في هنغاريا. لقد دعا، وكان مترجماً وشاعراً ذا أسلوب كلاسيكي، إلى إعادة اكتشاف الهوية القومية الهنغارية. والروايات الأولى المكتوبة بالهنغارية كتبها ياندراس دوغونيكس» (١٧٢٥-١٨٠١) في «ايتيلكا» (١٧٨٨)، وهي روايةٌ تاريخية تجري أحداثها في العصور الوسطى، و«جوزيف غناداني» (١٧٢٥-١٨٠١) في «رحلة كاتب العدل القروي إلى بودا» ١٧٩٠، وهي رواية هجائية، وفي الحقبة نفسها سعى المفتّش الأكاديمي، والمترجم والصحفي «فيرنك كازنكزي» (١٧٥٩-١٨٣١) إلى تجديد اللغة الأدبية وحمل الآخرين على الاعتراف بالهنغارية لغة قومية رسمية. وديوانه بقصائده الهجائية «أشواك وورود» (١٨١١) يعكس أفكاره الكلاسيكية، وعندما تقدّمت الحركات السياسية الراديكالية على تطوّر الأدب، لحق «كازنكزي» باليعاقبة الهنغاريين. وفي ١٧٩٥ حكم بالإعدام ثم عُفِيَ عنه وظلّ سجيناً حتى ١٨٠١. وكتبَ حينئذٍ «المذكرات» (١٨٢٨)، كما كتب «يوميات اعتقالي» (١٨٣١).

وأهم ممثّلي الأنوار في كرواتيا هما: «ماتيجا انطون ريلجكوفيك» (١٧٣٢-١٧٩٨) مؤلف «الساتير أو الرجل المتوحش» (١٧٦٢)، و«تيتو بريزوفاكي» (١٧٥٧-١٨٠٥) وهو كاتٌ مسرحي، كتب أعماله باللهجة «الكايكافية» قبل أن يتبنّى «السلوفاكيين»، وهي اللهجة السائدة في الأدب الكرواتي. وتُقدِّم مسرحياته نظرةً شاملةً كاريكاتورية للمجتمع ولعصره. وهو يُعَدّ

«بومارشيه» كرواتيا. وفي النصف الثاني من القرن عكَف الكتاب والمؤرخون على كنوز الأدب الشعبي.

أشاد الكاتب الصربي «دوزيتيج اوبرادوفيك (١٧٤٢-١٨١١) باستعمال اللغة الشعبية في الأدب وألهم كثيراً الإنتاج الروائي.وكتب «سيمون بيسكيفيك» (١٧٣١-١٧٩٧) على الخصوص روايات تاريخية وروايات السيرة الذاتية. وكان لفنّه النثري منافسون بين الروائيين في القرن العشرين. وظل الشعر الصربي كلاسيكيًا؛ وهكذا فإن الشاعر «لوكيجان موزيكي» (١٧٧٧-١٨٣٧) استلهم شعر «هوراس»، وسيبرز تأثيره في شاعرالجبل الأسود «نجيغوس»، آخر أميرٍ أسقف في الجبل الأسود.

ظلّ الأدبُ الألباني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر الذي كان بمعزلٍ عن الأنوار محصوراً في فنّ أدبي مسيحي أخلاقي. وجميع المؤلفين المسيحيين كانوا من رجال الكنيسة. وفي ١٧٦٢ نشرَ «جول فاريبودا» (١٧٢٥-؟) وهو أول شاعر ألباني حقيقي، «حياة العذراء والأسرة المقدّسة». وفي هذه الحقبة إنما ظهرت الأعمال الأولى للمؤلفين المسلمين (نظيم فراكولا).

ظلّ الأدبُ الدينيّ بلغاريا أيضاً، حيث كان المؤلفون جميعاً من رجال الكنيسة. واليقظة القومية في بلغاريا جرت على مراحل. وفي المرحلة الأولى اكتشفت بلغاريا في ذاتها ميلاً إلى الشعور القومي، فمنحتْ تقاليد العصور الوسطى المسيحية اهتماماً أكبر، كما يعبر عن ذلك «التاريخُ السلافي البلغاري» لراهب جبل «اتوس» «بيزيح دي هيلاندار». كُتب هذا التاريخ في١٧٦٢ ونُشر في القرن التاسع عشر.

الأنوار في اليونان

خلال القرن الثامن عشر تجسدتْ يقظةُ الشعور القومي في اليونان بالرغبة في التحرر وفي الارتباط بأوروبا الأنوار التي مثّلها وجهان رامزان:

«فولغاريس» و«تيوتوكيس». علّم «أوجين فولغاريس (١٧١٦-١٨٠٦)، وهو من كورفو، علمَ الفلك، والفلسفة، والعلوم الطبيعية في «ايوانين»، و«كوزاني»، وفي جبل أثوس، وكذلك في القسطنطنية وأخيراً، وبعد إقامةٍ قصيرة في برلين، عُيِّن مسؤولاً عن المكتبة الإمبراطورية في «بطرسبرغ»، في بلاط كاترين الثانية، وأصبح فيما بعد رئيس أساقفة «سلافوتي» و«شيرسون» على البحر الأسود وفيها ترجم أعمال «لوك» و«فولتير»، ودافع عن استخدام لغة الشعب ضد اللاتينية وراسلَ «ليكلير» حول خصومة كنيستي روما والقسطنطينة. وكان «نيكوفوروس تيوتوكيس» (١٧٣١-١٨٠٠) وهو أسقف مثله، قضى الشطر الأعظم من حياته منفيّاً في روسيا. وعُرِف «ريغاس فيرايوس» (١٧٥٧-١٧٩٨) بروايته «مدرسة العشّاق اللطفاء» (١٧٩٠) التي استلهمها الرواية المتحرّرة «لرتييف دي لابريتون». وهَدَفَ عملُه الرئيسي إلى نشر الحماسة للثورة الفرنسية في اليونان، ممّا كلّفه حياته. لكن «آدامانس كوريس» (١٧٤٨-١٨٣٣) حمل من جديد مشعلَ الحرية. وعمله «التعليم الأخوي» (١٧٩٨) كان يَرْمي إلى تحريض الشبيبة اليونانية على القتال مع الفرنسيين ضد الترك وتُعَدّ رسائلة بين الأعمال المتميّزة في الأدب الهيليني الجيد. وفي الجدل اللغوي الذي قسم اليونان بدا نصيراً لتلاحم اللغتين الفصيحة والشعبية. ودافع الأثيني «بانا غيوتيس غودر بكاس(١٧٦٠-١٨٢٧) عن اليونانية القديمة ضد اللغة الفصيحة. وترجم في ١٧٩٤ «تعدّد العوالم» لفونتينيل».

الأنوار في بلد النور

مهدّت للأنوار، في إيطاليا، أعمال «فيكو» عن الفلسفة والتاريخ، والنتاج التاريخي والنقد اللاهوتي «لبيترو جيانون»، وكذلك النقدُ الأدبي والاجتماعي «لميراتوري». وتضمّ الأنوار الإيطالية من جهة الأهداف العالمية للأنوار الأوروبية التي كانت فرنسا مركزاً لها، داعية إلى الالتزام السياسي

والأخلاقي من أجل تحسين شروط الحياة؛ ومن جهة أخرى، تُعيد إلى التقاليد الإقليمية قيمتها: وهكذا يمكن التمييز بين الأنوار في «لومبارديا» و«نابولي» و«البيميون، والبندقية، وفلورنسا. وقد رسمَ «غيبسب باريني» (١٧٢٩-١٧٩٩) في قصيدته «النهار» (١٧٦٣)، لوحةً يهجو فيها العادات والأخلاق الكاذبة والخفيفة لدى طبقة النبلاء في ميلانو. وفي قصائده الغنائية الكلاسيكية الجديدة، ويُمجِّد بالمقابل الشاعر الفقير المستقيم والأمين لمبادئه، المعادي للمجتمع الفاسد. وأعمال «غولدوني» تضعه في صف تقاليد الأنوار بمقدار ما يُعبِّر عن ثقته بالعقل، ورغبته في أن يرى الناس متساوين، وأمله بعالم أفضل. وإذا كان «غولدوني» يُعوِّل على ذكاء الجمهور فإن «كارلو غوزي» (١٧٢٠-١٨٠٦) يسعى إلى أن يُسمع صوته بطريق التفنّن السحريّ الخلاب ويظل وفيّاً لتقاليد المسرح الإيطالي القديم.

التحرّر الأدبي في شبه القارة الابييرية

بالرغم من المحظورات العديدة للتفتيش التعسّفي، كان أصحاب الفكر المثقفون في إسبانيا يقرؤون كتابات الأنوار الفرنسية، وتزايد حينذاك تزايداً كبيراً عددُ الترجمات. والأنوارُ في إسبانيا هي، في وقتٍ واحد، الانفتاح على الأنوار الأوروبية ومسيرةُ تحرّر. وهكذا فإن مراجعة المذهب الأدبي استلهمت الكلاسيكية الفرنسية والأنوار الإيطالية. وشجّع الراهبُ البينيدكتي «فيجو» قراءة ديكارت، وبايل، ونيوتن. ونشره نموذجٌ للهجاء الديني في «تاريخ الواعظ الشهير الأخ «جيروندييودي كامبازاس» (١٧٥٨-١٧٧٠) نموذجٌ احتذاه «جوان فرنسيسكو دي ايسلا»، وكذلك «بيدرو مونتيجون (١٧٤٥- ١٨٢٥) الذي استلهمتْ روايتُه التربوية «اوزوبيو» (١٧٨٦-١٧٨٨) «اميل» روسو. وفي ميدان المسرح، بدأ انتصارُ الكلاسيكية الجدية في ١٧٦٤ مع حظر «المسرحيات الدينية». لكن المسرحيات التي تُراعي

المذهب الكلاسيكي للوحدات الثلاث لم يكن لها تأثير وهي خاليةٌ من الإلهام الشعري. وبين المؤلفين الناجحين، وصف «رامون دي لاكروز» (١٧٣١-١٧٩٤) الحياة المدريدية في سلسلة من الكوميديات الإسبانية. وأصبح الشعر الرعوي لجوان ميلنديس فالديس قدوة للشعراء حتى الرومانسيين. وألهمتْ القصائد الساخرة «لجوزية كادالسو» (١٧٤١-١٧٨٢) غويا في مهارة الشكل.

هَيْمن على الحياة الأدبية وجهٌ هو الماركيردي «بومبال». فهو في وظيفته كمستشار «لجوزي الأول»، قد استوعب، بسياسته الإصلاحية، التأثير الذي أخذ المثقفون المستنيرون يمارسونه في عهد جان الخامس. وبتحديث التعليم الذي انفرد به اليسوعيون الذين أُلغيت رهبانيّتُهم في ١٧٥٩، واستطاعت إصلاحات بومبال أن تؤثّر في جميع ميادين الحياة العامة. و«طريق الدراسات الحقيقي» (١٧٤٠) الذي صاغه «فرنيه» قاد أولاً إلى مناخٍ سجالي (ولا سيما فيما يخص تعليم اللاتينية الذي كان اليسوعيون ينشرونه من خلال كتب النحو اللاتينية بينما كان يقترحه أتباع الجمعيات الكنيسة بالبرتغالية). وبهذا الكتاب أُرسيَتْ قواعدُ الإصلاح الشامل للتعليم الذي بدأ في ١٧٥٩. وأصبحت أكاديمية «اركاديا لوزيتانيا» المؤسَّسة في ١٧٥٦ معقلاً في وجه الأسلوب الباروكي الرسمي، وجَمّع في الوقت نفسه جميع الاتجاهات الكلاسيكية الجديدة. وخضعت نصوصُها ونظرياتُها للشعار اللاتيني «احذفْ ما لا يُفيد»، وتمثّل ذلك في أعمال الشاعر «بيدرو انطونيو كوريجا غارساو» (١٧٢٤-١٧٧٢) والكاتب المسرحي «مانويل دي فيغيريدو» (١٧٢٥-١٨٠١). ومآسيه موضوعاتها كلاسيكية، بينما انتقدت كوميدياتُه الآراء المسبقة لدى الارستقراطية وقدّمتْ القواعد الأخلاقية للبرجوازية. وحوالي نهاية القرن تأسّستْ أكاديميةٌ جديدة «اركاديا الجديدة» وامتدّت خطوةُ الأركاديين حتى البرازيل. بيد أنها لم تمنع مراكز الحياة الأدبية من الانتقال دائماً باتجاه الصالونات والمقاهي حيث وُلِدَ أسلوبٌ جديد يتّسم بالحساسية الشعرية.

الحساسية والعبقريات

احتذى مَنْهج الأنوار في البحث والاستقصاء، وهو مؤسَّسٌ على العقل والتجربة، بديكارت، فنبذَ تدريجيًا العواطف وانفعالات القلب الطبيعية. لكن لوحظتْ، في وسط القرن، في اللحظــة التي بلغت فيها العقلانيةُ أوجَها مع نشر المجلّد الأول من الموسوعة في(١٧٥١)، عودةٌ إلى الحساسية. بيد أن ثورة العواطف لا يمكن أن تُعَدَّ وكأنها قطيعةٌ مع أفكار الأنوار وإنما هي بالأحرى حركةٌ متولّدةٌ من العقلانية. فاكتشاف العواطف لم يكن سوى النتيجة المنطقية للفكرة التي أخذ الإنسان منذئذٍ يكونّها عن نفسه من حيث هو كائنٌ عقلاني وانفعالي.

عودة المكبوت

خلال الثلث الأخير من القرن غُني الناس بتنمية الحساسية بعد أن غُنوا بتنمية العقل، وربما كان ذلك علامةً على البحث الضروري من أجل توازنٍ جديد للقوى، أو لعله «عودة المكبوت» كما يقول المؤرخ «جورج غوسدورف»، لكنها عودةٌ مصحوبة بمطالب متحمسة. لقد حاولت الأنوارُ أن تُنير جميعَ الجوانب المظلمة في الطبيعة الإنسانية وفي العالم، فهذه الأنوار لا تتحمل ظلال العتمة ولا غامض الأسرار ولا شيء ممّا هو لا عقلاني؛ وهي لا تقبل إلا بوجود عالمٍ وضعي تسمحُ الحواسُ وحدها بمعرفته. ولكي تنتصر الأنوار كان لا بدّ لها من تجذير هذا الموقع. ومنذئذ عُورِضتْ معرفيّتها الوحيدة الجانب بمصدرٍ للتجربة: «الحسّ الداخلي»، عفوية العواطف التي لا تسمح لأي قانون بالسيطرة عليها – كما كان يُظَن. ومما له دلالتُه أن دالمبير يتحدث في مقدّمة الموسوعة عن الثنائية الإناسية:

«وذلك لا يَعني أن الأهواء والذوق ليس لها منطقٌ خاص بها؛ لكن لهذا المنطق مبادىء مختلفة تماماً عن المنطق العادي: هذه المبادىء هي التي يجب أن نميّزها فينا، وهذا هو مالا تكاد تَقْدر عليه- ولا بدّ من الإقرار بذلك- الفلسفةُ المتداولة...».

(دالمبير، مقدّمة الموسوعة)

وإذا كان دالمبير يعالج العواطف والعقل بشيء من الإنصاف، فإن خصمه «روسو» يذهب إلى أبعد من ذلك؛ إن روسو لا يكتفي بافتراض التكامل بين الحواس الداخلية والحواس الخارجية، لكنه يمنح العواطفَ الأفضليّة. كتب في «أميل»: «الوجودُ، بالنسبة إلينا، هو الإحساس، وحساسيتُنا هي، بلا منازعٍ، أسبق من عقلنا، إذ كانت لنا عواطفُ قبل أن تكون لنا أفكار». لقد استطاع «روسو» أن يبني نظريته على أسس نصف قرن من الفلسفة البريطانية. وذلك يمتدّ من «شافتسبوري» الذي يُقيم علاقةً بين إحساس الإنسان الأخلاقي ومفهوم الجمال، إلى «آدم سميث» (١٧٢٣-١٧٩٠)التي بُنيتْ نظريتُه «نظرية العواطف الأخلاقية» (١٧٥٩) على فكرة الطيبة الفطرية، أساس كلّ تصرّفٍ أخلاقي واجتماعي. وكان المراد ترسيخ الإيمان الديني وكذلك الأخلاق في العواطف، وتفضيل الاستماع إلى صوت القلب بدلاً من اتّباع الديانة الرسمية المتجمّدة في المظهر الرسمي لعقائدها وطقوسها. إن «دين القلب» هذا الذي دُعي «تقويةً» في بلدان الشمال البروتستانتية والذي تَصاحَبَ بشيء من التجميد والحماسة، انتشر شيئاً فشيئاً. وطبعت التقويةُ بطابعها الشاب «غوته». و«سنوات تدرّب ولهلم ميستر» (١٧٩٥-١٧٩٦) مَشبّع بها؛ أما روسو فعرفَها في سويسرا بواسطة «مدام دي وارنس». وتأثير التقوية في الحياة الداخلية حرّضتْ في الأدب على ملاحظة الأنا ووصف الاندفاعات الداخلية الأكثر حميميّة؛ وقادت في نهاية الأمر إلى العاطفية. تشهد على ذلك هيلوييز الجديدة لروسو(١٧٦١) «وآلام فرتر» لغوته(١٧٧٤)، بينما أثار كتاب «ستيرن» «رحلة عاطفية في فرنسا وفي إيطاليا» (١٧٦٩)

دُعاباتٍ من هذا النوع الذي كتبه «جون ويسلي»: «عاطفية؟ ما معنى هذا؟ الكلمة ليست إنجليزية. كان بوسع المؤلف أن يقول: قارية».

لكن «كلاريس هارلو» لريتشاردسون ألم تكن مثالاً رائعاً على العاطفية؟ والشعبيّة التي حظيتْ بها هذه الرواية في أوروبا بأسرها تُظهر ما يَصنعه الحبُ من دمار في هذا «القرن العاطفي». كان على الحب الذي هو غَرَضٌ دائم للأدب أن ينتظر رواية القرن الثامن عشر ليصبح موضوعها.

ونحن نميّز اتجاهين رئيسيين بالنسبة إلى صورة الحب في رواية القرن الثامن عشر «الصورة الأولى هي الصورة الغنائية الحالمة أو الرثائية النادبة، وهي تمتدّ من «مانون ليسكو» إلى «بول وفرجيني» (١٧٨٨)، مروراً بريتشاردسون، و«هيلويز الجديدة» و«آلام فرتر»؛ والاتجاه الثاني قرينٌ للأول مُظلمٌ، وهو يمتدّ من أسطورة «دون جوان» إلى أضداد الأبطال الفاسدين لدى المركيز «دي ساد»، مروراً بـ «لوفلاس» في «كلاريس هارلو» و«فالمون» في «العلاقات الخطيرة».

إن الحضور الكلي للحب في جميع ظلاله، من أقصى الهوى إلى أعمق الانحراف يدلّ على ظاهرة دُعيت «اكتشاف الأنا»: وعدّت الأنا مركزاً لجميع التجارب ومرجعاً لجميع القيم. فليس مدهشاً إذن أن تُؤثْر القصة في ذلك العصر شكلَ السيرة الذاتية أو شكل رواية المراسلة.

الأشكال الجديدة للرواية

شقّ ريتشارسون وستيرن الدرب لغولد سميث، وفرنسيس بورني، وجان أورستن. واستلهم «سموليت» ستيرن بقوة في عمله الأخير وهو رواية من روايات المراسلة «همفري كلنكر» (١٧٧١) وإطارُها مختلفٌ عن إطار رواياته السابقة المطبوعة بالتشاؤم. والبطل «ماتاو برامبل» رجلٌ بالغ الحساسية رقيقٌ يُخفي عواطفه خلف قناعٍ من التشكّك، وابنة أخيه «ليديا»

عاطفةٌ خالصة وابنُ أخيه يشقّ عليه أن يُخبّىء عواطفه خلف السخرية وخفة الروح اللذين تميزان على نحوٍ نمونجي طالبَ أكسفورد. أما «همفري» الخادمُ الخشن الذي استُخدم خلال رحلةٍ عَبْر انجلترا فهو «ميثودي» متلهّبٌ. وانكشف أنه ابن «براميل» وانتهى إلى الزواج بالخادمة «وينيفريد جنكنز» التي امتلكت فنَّ المزج بين الحماسة الدينية والشهوة الجنسية. ورسائلها تزخر بالأغلاط الكتابية التي تُدعى في أيامنا «الهفوات الفرويدية».

الايرلندي «أوليفر غولد سميث» (١٧٢٨-١٧٧٤) كاتب مقالة ومسرحي وشاعر وروائي، درس الطبَّ ثم اتّجه إلى الأدب لأسباب مالية. وأشهرُ أعماله روايةُ «قسّ واكفيلد» كُتِبتْ في (١٧٦١-١٧٦٢) وصدرت في ١٧٦٦. وهي رواية واقعية ترسم مرارة خيبة قسّ انجليكاني وأسرته. والبطلُ فيها يمارس غالباً الاستبطان الداخلي. ووصف حياة أسرةٍ في الريف مُفعمٌ بالإنسانية وبالعطف.

وعُرِفت السيدة «داربلي» باسم «فرانسيس (فاني) برني» (١٧٥٢-١٨٤٠) وهي ابنة الموسيقي الشهير والعالم بالموسيقا شارل برني. وقد ترعرعت في وسط فنيٍّ تردّد عليه بين كثيرين «صموئيل جونسون» و«جوشيا وينلولدز» (١٧٢٣-١٧٩٢) و«دافيد غاريك» (١٧١٧-١٧٧٩).وفي ١٧٧٨ نشرت أول رواية مراسلة عنوانها «ايفلين أو قصة دخول يتيمة إلى العالم»، وهي تُؤذِن بالموضوع المفضل الذي ستستأنفه في جميع رواياتها «سيسيل ١٧٨٢؛ كاميل ١٧٩٦» وروايات «فاني برني» نموذجٌ لرواية النساء التي تصف حياة فتاةً لا تجربة لها، من بداياتها في المجتمع إلى زواجها. وهي تتعرض فيها لجميع أنواع المواقف الاجتماعية التي تمتحن طباعها. والزواج يقع في مراكز التنظيم الاجتماعي والحبكة؛ والرهان هو معرفة إن كان يمكن للحب أن يتّفق مع الأشكال الخارجية للحياة في المجتمع. و«فاني برني» سبقت «جين أوستن» (١٧٧٥-١٨١٧) التي تقع مرحلتها الإبداعية الرئيسية في أثناء السنوات الخمس الأخيرة من القرن والنص الأول لـــ«العقل والحساسية» (١٨١١) كُتبَ

في ١٧٩٦ بعنوان «ايلينور وماريان» والنص الأول «للكبرياء والرأي المسبق» (١٨١٣) يرجع إلى ١٧٩٧. وكُتِبَتْ «كاترين مورلاند أو دير نور ثانجر» في ١٧٩٨ ونُشرت في ١٨١٨. وقد نقّحتْ «أوستن» هذه الرواية غير مرة. وهي تشكِّل رداً ساخراً على» السير والترسكوت» وعلى رواية الرعب «الغوطيّة» التي ازدهرت في هذا العصر، في انجلترا، مثل «فانيك» (١٧٨٦) لوليام بيكفورد (١٧٥٩-١٧٤٤)، و«اسرار آدولف» لـ «آن راد كليف» (١٧٦٤-١٨٢٣)، و«الراهب» (١٧٩٦) «ماثيو لويس» (١٧٧٥-١٨١٨).

تبدأ «العقل والحساسية» بما يُشبه هجاء الحساسية: ثمة أختان «ايلينود وماريان» تجسّدان فيها أقصى الطرفين، طرف العقل وطرف الحساسية. بيد أن جين أوستن توصلّت إلى تحاشي النمو الثنائي للحبكة؛ فماريان ذات الحساسية الكبيرة، وجدت في نهاية الأمر العقل والطمأنينة حين تزوّجتْ العاشقَ القديم العقيد العاقل «براندون». والكبرياء والرأي المسبق هي بلا شك رواية «جين أوستن» الأكثر شهرة بين رواياتها. وهنا أيضاً ليس التعارض بين الكبرياء(في شخص دارسي) والرأي المسبق «في شخص اليزابيت» بتلك السهولة التخطيطية ولا بتلك البساطة التي يوحي به العنوان. وفنّ «جين أوستن» يمكن في المعالجة المرهفة والمنوّضعة للحوار.

وعالم رواياتها مقصورٌ على البرجوازية الكبيرة وعلى النبالة الصغيرة المرتبطةِ بالأرض، لكن هذه الشريحة موصوفة بكل لويناتها، حتى أنها تُنْتَقَد بقسوة في بعض الأحيان. ومع أن وضع المرأة هو الموضوع الرئيسي في رواياتها، كما هي الحال لدى «فاني برني» إلا أن «جين أوستن» لا تَغْرِق أبداً في الدعاية المناصرة للمرأة، فلمرأة من حيث هي غرضٌ للتبادل في سوق الزواج، في آخر القرن، ليست في نظرها سوى رمزٍ للمشكلة الخاصة بكل شخص أوتي الذكاء والعواطف، مهما يكن المجتمع الذي يحيط به: النزاع بين الرغبة في الفردية وبين مراعاة القواعد الاجتماعية.

«مهما تكن أخّاذةً أعمال راد كليف أو

مقلّديها، فربما كان ينبغي الحكم على الطبيعة الإنسانية عبر هذا الأدب...».

(جين أوستن. كاترين مورلاند)

لقيتْ الروايةُ الإنجليزيةُ صدىً كبيراً في القارة، ولا سيّما في ألمانيا وفرنسا. ومع ريتشاردسون افتُتح عالمٌ جديد وصدفة «ديدرو» بكثير من الفطنة في «الثناء على ريتشاردسون»:

«أي ريتشاردستون! إننا نتّخذ- بالرغم مما نحن فيه، دوراً في مؤلّفاتك، فنشارك في الحديث، ونوافق، أونلوم، أو نغضب، أو نسخط. وكم من مرةٍ فاجأتْ نفسي وأنا أصيح، ما يقع للأطفال الذين يُصطحبون إلى العَرض لأول مرة: لا تُصدِّ قوة، إنه يخدعكم(...) إذا ذهبت إلى هناك هلكتَ... العالمُ الذي نعيش فيه هو مكان العرض؛ ولبُّ مسرحيته صحيح».

(ديدرو الأعمال الجمالية)

وفي جاك القَدَري يكتشف ديدرو تقنيةٍ روائية جديدة تُطيح بالتسلسل الزمني لأحداث القصة. إذ يرى ديدرو أن التقاط الواقع يَعني أولاً، بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة «الشعور بالإحساسات». ففي «الراهبة» (١٧٦٠) التي نُشرت في ١٧٩٦). كان التقنية بصورة أساسية هي المتعة الفيزيائية لكن في حوار «ابن أخي رامو» حاول ديدرو أن يعثر على التوازن بين القوى الحيوية والقوى الروحية. وفي عمله يتأكد الفكر وتتهذّب الحساسيةُ مع التجارب-مما يُعيد على نحوٍ معجبٍ صدام المبادلات الحوارية.

وبذلك يكون ديدرو متّجهاً بالقصة المتخيلة إلى خارج الذات، وروسو متّجهاً بها إلى داخل الذات. روسو يُعقلن الانفعالات أكثر فيخلق الحياة بفضل قدرة الكتابة. وبعبارة أخرى: الحياة الانفعالية تسبق الكتابة لدى ديدرو في حين أنها تَنْشأ تدريجيّاً بالكتابة لدى روسو.

بين قطبيّ الحياة الأدبية الفرنسيين هذين عبَّر «جاك هنري برناردان دي سان بيير» (١٧٣٧-١٨١٤) وريتيف دي لابريتون (١٧٣٤-١٨٠٦)

بأشكال شتّى عن الانفعالات التي يثيرُها مشهدُ الطبيعة الغريبة (بول وفرجيني ١٧٨٨)، أو عن أحلام حياة أفضل ردّاً على مفاسد المدينة «الفلاح المنحرف أو مخاطر المدينة» (١٧٥٥). إن واقع الشر يَتدرج في روايات «ريتيف» كما يتدرج في سلسلة «جوستين» للمركيز دي ساد(١٧٤٠-١٨١٤). إن مقاضاة التفنّن البسيكولوجي والمنحرف للفجور سيشرع بها بعد عدة عقود «بيير شودرلو دي لاكلو» (١٧٤١-١٨٠٣) في «العلاقات الخطيرة» (١٧٨٢).

في روسيا كان تأثير ريتشاردسون وروسو محسوساً في رواية «رسائل أرنست ودورور» (١٧٦٦)، لفيدور الكسندر فيتش ايمين (١٧٣٥-١٧٧٠) الذي يستخدم فنّ المراسلة ليدخل موضوعات راهنة في قصة الحب. ويُعدّ «ايمين» الرحّالة والعارف بعدة لغات، خالقَ الرواية البسيكولوجية الروسية. لكنه يظل، على الصعيد الفنّي، متخلّفاً عن «كارامزين» الذي استطاع أسلوبُه الذي تخفّف من جميع الصيغ المهجورة التي كان يزخر بها عملُ الكتّاب الكلاسيكيين واغتنى بالإسهامات الأجنبية التي اندمجت اندماجاً سليماً بالروسية، أن يُعبّر بأناقةٍ عن جميع حركات النفس. وأحد أسباب النجاح الكبير الذي لقيته قصصُ المؤلف العاطفية هو أن سردها العاطفي يقيم مع القارئ علاقةً مباشرة.

أدخل الشاعر «ريجنفيس» فيت» (١٧٥٣-١٨٢٤) في روايته «جوليا» الصادرة في ١٧٨٣حركةَ الحساسية في البلاد المنخفضة وهي قصة حب عاطفي حال المجتمع دون بلوغه نهايته فاعتزم البطلان إرجاءَه إلى الحياة الأخرى. وقد تُرجِمتْ هذه الروايةُ في القرن الثامن عشر إلى عدة لغات، وقُرن بآلام فرتر لغوته، لكن اندفاعاته العاطفية المفرطة دفعت إلى كثير من التقليد الساخر.

استلهم الكاتب الهنغاري «جوزيف كارمان» (١٧٦٩-١٧٩٥) «آلام فرتر» فكتب روايةً تحاكيها (١٧٩٤) عنوانُها «إرث فاني».

وفي إيطاليا، ظل النثر حبيسَ النزعة الأكاديمية، وكانت روايات «بيترو شياري» (١٧١١-١٧٨٥) تضحّي، في الأغلب، بالحبكة العاطفية

للبرهنة الأخلاقية، وهناك أيضاً رواية القائد الملحمية وهي هجينةٌ من ناحية الشكل، مثل «مغامرات سابو» (١٧٨٠)، و«الليالي الرومانية» (١٧٩٢-١٨٠٤)، «لالساندرو فيري» (١٧٤١-١٨١٦) وهو كاتبُ مقالةٍ ومعاونٌ في مجل «ميلانو» الهامة «ilcaffe» التي كان ينشرها أخوه بييترو فيري».

ألّف أمير «ليتيي» رواية مراسلة «عاطفية» رسائل «غستاف دي ليتار» إلى «أرنست دي ج» (١٨٠٧)، ورسائل عدة ونبذاً من السيرة الذاتية (انحرافاتي، ورسائل إلى المركيزة دي كوايني، ١٧٨٧؛ نبذٌ من تاريخ حياتي، دفاتر نُشرت بعد موته في ١٩٢٨).

وكتبَ «ايوالد» متأثّراً بالشاعر الألماني «كلوبستوك» بضعَ قصائد تَستلهم التقوية، ومسرحياتٍ تستعيد الموضوعات الأسطورية والقديمة. وأكبر أعماله النثرية حياة الأفكار التي لم تُنشَر إلا في ١٩١٤، نبذة شبيهة بالسيرة الذاتية يلعب فيها الراوي الدور الأساسي. ولكن بما أن الراوي نفسه يدخل في إطار القصة المتخيلة، لا يمكن للقارئ أن يميّز بين الواقع وعالم الأحلام. وتحليل حبه لامرأةٍ هي «آرندسي» يقع في مركز الحبكة. بيد أن وجودها الحقيقي يَعنيه أقل مما تَعنيه الصورةُ التي يسعى إلى حفظها عنها «في قلبه السوداء»، منذ تصعيدها جمالياً بعد اللقاء الأول. وكما أن دون كيشوت تنبذب بين «الدونزا لوزنزو» المرأة التافهة المنحدرة من وسط اجتماعي متواضع وبين «دولسينيه دي توبوزو» رمز الكمال الأنثوي، ترجّح الراوي بين «آرندسي» الحقيقية والموجودة في «كوينهاغن» وبين عالم الأحلام الجمالي. وإذا كانت «دولسينيه» دون كيشوت نتاجُ حلم عالمٍ «أركادي»، فإن «آرندسي» تخرج مباشرة من التخيل الطوباوي لشباب «ايوالد»، أي من مشهدٍ اركادي تكون فيها الحياةُ سعيدةً خلافاً للشقاء الذي يعيشه هو نفسه. وتُذكّر استطرادات المؤلف، وتدخّلاته في السّرد، بـ «تريستان شاندي» لستيرن. أما «التيه» (١٧٩٢) لابن وطنه «بيغيسين» فيبدو أنه استلهم «الرحلة العاطفية». و«التيه» يومياتُ رحلةٍ في نبذٍ تُشبه نبذاً من رواية القصائد الملحمية وفيها يتجلى ميلُ «بيغيسين»

الغوطي وقبوله بأفكار روسو حول الطبيعة ولما كان «بيفيسين» شخصية عاطفية إلى حدٍّ مفرط، وإن كان مدافعاً مشبوب العاطفة عن المُثُل العليا للأدوار، فإنه جعل من نفسه شاعر فكرة محبّة البشر وكذلك شاعر العالمية .

إن الأنا التي تَستفيق على الحياة الداخلية، و«حساسية» الذات الكاتبة يحتلان مكاناً متزايدَ لأهمية في نثر الثلث الأخير من القرن الثامن عشر. وفي الاعترافات (١٧٦٦-١٧٨٢/٨٨) يتبنّى روسو لهجةً لم تُسمَعَ حتى ذلك الزمن:

«إني أكوّن مشروعاً لا مثيل له من قبل، ولن يكون له مُقلِّدٌ أريد أن أُريَ أشباهي من البشر رجلاً في حقيقة طبيعته كاملةً؛ وهذا الرجل سيكون أنا، أنا وحدي. إني أحسّ بقلبي، وأنا أعرف الناس. ولستُ مكوّنا كأيّ واحد ممّن رأيتُهم؛ وأجرؤ على القول إني لستُ مكوّناً كأيّ واحدٍ ممّن يوجدون. وإن لم أكن خيراً منهم فأنا مختلفٌ عنهم».

(جان جاك روسو الاعترافات)

وتتميّز الاعترافات عن كل مطبوعات السيرة الذاتية السابقة (المذكرات، اليوميات الحميمة، إلخ. (التي هي أساساً مسلسلة من الوقائع الفكرية أو التاريخية، والتي تَسْعى إلى استحضار شخصية المؤلف وحياته. أما سيرة روسو الذاتية، وهي قريبة من رواية التدرّب، فهي تروي مسيرة تكيفٌ موفق مع المجتمع. والسرد الروائي الحميم لتطوّره البسيكولوجي الخاص عرف نجاحاً كبيراً في أواخر القرن. وهذا الانتشار الذي أكّدته الرومانسية تعود إلى العلاقة الوثيقة القائمة بين الشعر والحقيقة. وقد قدّمت السيرةُ الذاتية وروايةُ السيرة الذاتية للقارىء إمكان التماهي مع الشخصية الرئيسية: باميلا، كلاريس، جولي، دي غريو، سان برو، لوفلاس، فالون، أوفرتر. وإذا كانت الأنوارُ الايطالية لم تقدّم في الفنّ الروائي ما يُعادل الإنتاج الإنجليزي والإنتاج الفرنسي، فإن السيرة الذاتية ترتفع إلى علوّهما مع إسقاط الوجدان الفردي على التاريخ. وهكذا فبعد «حياة فيكو» لوحظ في إيطاليا

ظهورُ «حياةٌ يكتبها صاحبُها» (١٧٣٦-١٧٣٧) لـ«جيانون»، ثم نهاية القرن «تاريخ حياتي» (١٧٩٠-١٧٩٨) «لجوفاني جياكو موكازانوفا دي سينيالت» (١٧٢٥-١٧٩٨)، و«المذكّرات (١٧٨٧) لـ«غولدوني» - وكلاهما مكتوبٌ بالفرنسية- و«حياة» (١٧٩٠-١٨٠٣) لـ«الفييري»، «والمذكّرات التي لا نفعَ فيها» (١٧٩١-١٧٩٧) لـ«غوزي». وتُعيد «حياةُ «الصورةَ الأخاذةَ لرجل مولَّهٍ وقلقٍ يبحث في ذكريات طفولته عن أسباب ودلائلِ حياته كبالغٍ وهو ينتظر من رحلاته المتسارعة والمغامرة عَبْر أوروبا تَهْدئةً مستحيلة لقلقه الوجودي. وبين السِير الذاتية باللغة الألمانية يجب ذكرُ «تاريخ الحياة» ١٧٧٧الـ» جوهان هنريش جنغ ستيلنغ»، ورواية السيرة الذاتية «أنطون ريزر» (١٧٨٥-١٧٩٠) «لكارل فيليب مورتيز» (١٧٥٦-١٧٩٣) والرواية تذكّر بآلام فرتر، و«ارننغيلو» «لجوهان هين» (١٧٤٦-١٨٠٣) وهو سيرة ذاتية خيالية في إيطاليا القرن السادس عشر. ويرسم هذا الكاتبُ لوحةً بالألوان، لوحةً حسيّة، مشبوبة العاطفة لإيطاليا التي يصف نفسه لعبقرية نموذجية في «العاصفة والاندفاع»، وما يجمع هؤلاء المؤلفين الثلاثة المذكورين آنفاً - بالرغم من اختلافهم هو حرصهم على ألا يضحّوا بالملاحظة وبالرؤية لذاتية عواطفهم.

«إن الذي لم يُنِرْه المشعلُ الإلهي منذ فجر حياته لن يكون قادراً أبداً على الإتيان بعمل عظيم أو بفعلٍ سامٍ».

(وينهام هين آردنغيلو).

البرجوازيون على خشبة المسرح الدرامي

خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر غدت الدراما هي الفنّ الأدبي الذي تواجهت فيه أعنف مواجهة التقاليد والتجديد. ويمكن أن نشخّصن هذه الخصومة بالقول أن راسين وشكسبير هما اللذان يتواجهان. الحقّ أن المأساة الفرنسية استمرّت حتى آخر القرن، ولا سيما في البلدان التي لم تطوِّر تطويراً كافياً الأدبَ المحلّي، مثل روسيا وبولونيا وهنغاريا واليونان والسويد. ولقي شكسبير بالمقابل في فرنسا كما في انجلترا وألمانيا عودةً إلى الحظوة، بعد أن وصفته الكلاسيكية بأنه بربري يُثبت ذلك الطبعات والترجمات الكثيرة لأعماله الكاملة. وقد بشّرت صرخة «ليسنغ» بمفهوم جديد للمسرح: «ما أعظم جنوننا حين نلتمس النماذج المسرحية لدى الفرنسيين، هؤلاء المقلّدين التافهين للقدماء، عندما نملك شكسبير». ولم يحدث التجديدُ المسرحي المعنى في المأساة، وإنما جرى في فنٍّ أدبي جديد هو الدراما العاطفية. ونمونجُها إنجليزي، هو «المأساة المنزلية»، وهي تنوّعٌ حميم وبرجوازي من «المأساة الاليزابيتية»، وثمة مؤلفان من النصف الأول للقرن الثامن عشر أثّرا تأثيراً حاسماً في القارة: الأول هو «جورج ليلو» في «تاجر لندن»؛ والثاني هو «إدوار مور» في «القيط» (١٧٤٨) و«المقامر» وهاتان المسرحيتان اتخذهما ليسنغ وديدرو نمونجين لهما. إن «ابن الزنا» (١٧٥٧) و«أبو الأسرة» (١٧٥٨) وكذلك مقدمة ابن الزنا: «أحاديث حول ابن الزنا» ومقدمة الثانية: «مقالة حول الشعر الدرامي» إن نلك كله جعل من ديدرو المنظّر الرئيسي لتجديد المسرح في فرنسا. يرى ديدرو أن الدراما تُعرض عن الأبطال الأسطوريين في المأساة الكلاسيكية، لتضع على المسرح شخصيات عادية تواجه مع ذلك مشاغل خطيرة. وهي من بعض الوجوه يمكن للحلّ المسرحي أن يذكّر بمميّزاتْ الكوميديا، لكنها تختلف عنها بالانفعال الذي تثيره لدى المشاهدين. ويتعرف الجمهور على نفسه ويعيش بالإنابة أوضاعاً مطابقةً لأوضاع الواقع.

«ما أعظم جنوننا حين نلتمس النماذج المسرحية
لدى الفرنسيين، هؤلاء المقلّدين التافهين
للقدماء، عندما نملك شكسبير»

(«لسينغ» فنّ المسرحة في هامبورغ)

أحد نجاحات الدراما البرجوازية تجلّى في «الفيلسوف دون أن يعلم» ١٧٦٥ «لميشيل جان سيدين» (١٧١٩-١٧٩٧)؛ وإخراجه يخلق الانفعال ويتلاعب بالحساسية: حساسية الشخصيات وحساسية المشاهدين. وبعد أن كتب جومارشيه دراما رقيقة «أوجيني» (١٧٦٧)، اتّجه منذ ١٧٧٥، مع «حلاق اشبيلية» نحو شكلٍ دراميٍّ مرحٍ. وتتمّة هذه المسرحية «زواج فيغارو» حوت الكثير من المادة السياسية المتفجرة بحيث مُنِعتْ من التمثيل حتى ١٧٨٤. ومع ذلك فإن ما يمنح هذا العمل طابعه الثوري ليس روح التمرّد بقدر ما هو الوضع التاريخي. ولذلك فإن موزار تقيّد بتحفظات الحكم المطلق في بلاط فيينا عندما حوّل الكوميديا إلى أوبرا (١٧٨٦).

وفي ميدان الدراما يمكن أن يُعدّ «غولتولد افرايم ليسنغ» (١٧٢٩-١٧٨٠) وكأنه خاتمة الأنوار وتجاوزها في ألمانيا. وفي الرسالة السابعة عشرة من مجلة المراسلة «رسائل في الأدب الحديث (١٧٥٩ - ١٧٦٥) التي نشرها مع نيكولاي ومندلسون، صفّى حساباته مع غوتشيد، فولتير، والفرنسيين. وهو يلوم «غوتشيد» بخاصة لأنه أراد خلق مسرح جديد «مُفرّنس» دون أن يتساءل إن كان هذا المسرح يتفق مع نمط الفكر الألماني». ويرى «ليسنغ» أن «غوتشي» كان عليه أن يلاحظ أن المسرح الألماني أقرب إلى المسرح الإنجليزي منه إلى المسرح الفرنسي، لأن الشيء العظيم والمخيف والكئيب أعظم تأثيراً في الألمان من الموافقة والعذوبة والعشق. وكان ينبغي ترجمة شكسبير لا «راسين» و«كورنيي». وإذا ما قورن شكسبير بالقدماء فإن هذه العبقرية الممتازة كانت عبقرية «شاعر مأساوي أعظم كثيراً من كورني» ويرى «ليسنغ» أن المشاهد اليوناني إذا كان يخرج وقد طهّرته المأساة من الخوف والشفقة، فإن المشاهد المعاصر، بالمقابل، يحوّل هذين الانفعالين إلى «ملكات فاضلة» ومن أجل ذلك لا بدّ، بالنسبة إلى ليسنغ وكذلك بالنسبة إلى ديدرو، من «طبائع من النوع المتوسط» أي كائنات لا هي بالفائقة الكمال ولاهي بالمفرطة الرخاوة، لأن مثلِ هؤلاء هم وحدهم القابلون للتجدّد. بهذا التصور العقلاني والأخلاقي الذي يَسْعى إلى جَعْل المأساة - حيث الأهمية البسيكولوجية أساسية - أكثر إنسانية وأكثر تأثيراً، توصّل

«ليسنغ» إلى الدراما البرجوازية. كانت الطبقات الاجتماعية صاحبة الخطوة حتى الآن هي التي رُئي أنها صالحةٌ للمعالجة المأساوية، بينما الطبقات البرجوازية تُعالَج في الكوميديا. ومنذئذ دخلَ البرجوازيُّ بملء الحق في الدراما كشخصيةٍ مأساوية. والصفة «برجوازي» تَعْني لدى «ليسنغ» المؤثّر، والأليف، وليس لَها مدلولٌ سياسي. كان يمكن أن تكون الكوميديا من قبلُ نثراً أما المأساة فكان يجب أن تكون على البحر الاسكندري، بيد أن «ليسنغ» في دراما الشباب «مس سارا سمبسون» (١٧٥٥) التي استوحاها من «ريتشاردسون» افتتح الدراما البرجوازي وأثبتَ قدرةَ هذا الفن المسرحي الجديد على التعبير عن الآثار المأساوية. مُثّلت رائعتُه المسرحية «اميليا غالوني» لأول مرةٍ في ١٧٧٢. وفيها تتعارض الفضيلةُ والأخلاق تعارضاً كليّاً في العالم اللاأخلاقي للسياسة والبلاط إن الأمير «هيتور غرانزاغا» يُغرم باميليا التي تستعد للزواج بالكونت «ابياني». وعالم الكونت وأسرة غالوني عالمٌ أخلاقيٌّ بعمق. ويَستَجرُّ الأميرُ اميليا إلى كمينٍ لكن الأمور لا تتمّ كما قُدِّر لها إذ يُقْتَل الكونت «ابياني». ويَعْرض الأميرُ على اميليا استضافتها في قصره، بحجة حمايتها. لكن الكونتيس «أورسينا» التي خبرت مكائدَ البلاط تكتشف جريمة الأمير وتُعلم بها والدَ اميليا «أودورادو غالوني».وكي تحافظ اميليا على فضيلتها ذكّرته بقصة فيرجينيوس، بطل حكاية «بيت ليف» الذي كان وراء هذه الدراما:

«كان في الزمن القديم أبٌ أراد أن يُنقذ ابنته من العار فغرز الطعنة الأولى بخنجره في القلب رأساً - ومَنَحها مرةً ثانيةً الحياةَ. لكن هذه الأفعال قديمةٌ جدّاً! فلم يَعدْ بيننا مثل هؤلاء الآباء».

وناقضها «أودوراد» فطعنها بخنجره. حينئذ استحضرتْ اميليا صورةَ الفضيلة: «قُطِعتْ زهرةٌ قبل أن تُبَعثر العاصفةُ أوراقها». ويُعلن الأب عن نيته أن يُقدّم نفسَه للقضاء.

وفي «مينافون بارنهيلم» (١٧٦٧) خلق «ليسنغ» أول كوميديا ألمانية. ولا تأتي البهجةُ العميقةُ، وهي قريبةٌ جدّاً من المأساوية، من العمل الكوميدي

ولا من النزاع، وإنما تأتي من التناقض بين الشخصيات التي تصوّرها المؤلفُ طبقاً للواقع. ومن مسرحية إلى أخرى نعثر على اختبار الفضيلة. وفي «ناتان الحكيم» (١٧٧٩)، يَعْرض المثل العليا للأنوار: «كرامة الإنسان، والتقوى، والتسامح. وهو يدعو فيها إلى العقل وإلى التصرف الذي يُمليه الفهمُ المتبادل والاقتناع بأننا لا يمكن أن نجد في الإدراك وحده حلولاً للمشكلات الوجودية، وأخيراً فهو يرفض التأليهية والإلحاد، وبذلك فهو يتجاوز «الأنوار». ونتبيّن ذلك في كتابه «تربية النوع الإنساني» (١٧٨٠).

«كارلو غولدوني» (١٧٠٧-١٧٨٧) ابن البندقية، هو الكاتب المسرحي الأوروبي الذي اقترب أكبراقتراب من تصوّرات ليسنغ وديدرو. وقد كتَبَ أكثر من مئة وخمسين مسرحية بالغة التنوع موضوعاً وشكلاً. وهو يسعى قبل كل شيء إلى خلق مسرح من نوع جديد متحلّلاً بوضوح من الكوميديا المرتجلة التقليدية ومع ذلك، شرَع كمحترفٍ ماهرٍ بكثير من الاحتراس، فاستأنف في أول الأمر التقنيات المجرَّبة ليصلحها بعد ذلك تدريجيّاً. وحصل على أول نجاح أوروبي في «خادمالسيدين» (١٧٤٨) التي قُدِّرتْ تقديراً خاصاً في «فايمار» في مسرح «غوته». ومع أن مسرحيات «غولدوني» تُدعى كوميديات، إلا أنها لا تهدف جميعها على الهزل بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة؛ وتكمن قوّته بالأحرى في الرصانة التي تجعل من الكوميديا التقليدية «نوعاً جادّاً» (بالمعنى الذي قصده ديدرو) ذا آثار واقعية، على طريقة الرسم الشعبي.

وكما هي الحال في الكوميديا التقليدية، يهزأ غولدوني من الشخصيات الارستقراطية. وهو لا يعارضها بالأفق الفكري المعتاد «للإنسان الشريف»، وإنما يعارضها بممثّلٍ لهذه الطبقة الاجتماعية البرجوازية التي كانت حتى الآن تجسيداً منقطع النظير للسخرية: في «عائلة تاجر الأثريّات» (١٧٥٠) نجد «بانتالو» بلغَ مصاف التاجر الثري في البندقية فأخذ يدافع باقتناعٍ شديد عن النظام الاقتصادي والعائلي. وابتداءً من ١٧٤٨ قدّمت كوميدياته البروتستانتية المكتوبة بكاملها، مثالاً وحيداً للإنتاج الأدبي في عصر الفن «الواقعي» ذاك.

إنها تتّسع لأوضاع المجتمع المعاصر ولشخصياته، وهي في الوقت تتأنّق تأنّقاً أسلوبيّاً كبيراً. وفي الحوار الطبيعي والشفاف (في الإيطالية كما في لهجة البندقية) تمتزج حقيقة الحياة ونظامُ الأدب وفي مسرحياته الكبرى «لوكانديير ا» (١٧٥٣)، «الساحة العامة» (١٧٥٦) «العشاق» (١٧٥٩)، «القرويون» (١٧٦٠)، «البيت الجديد» (١٧٦٠)، «السيد تودو المتذمّر» ثلاثية «الرحلة إلى الريف» (١٧٦١) و«باروف» و«شاملي في «شيوجيا» (١٧٦٢)، نرى،-وكأننا أمام كوميديا إنسانية حقيقية- غروب الارستقراطية بآرائها المسبقة، ونرى هموم وفضائل البرجوازية التي يتعاطف المؤلف معها والتي يعتقد أنها ما تزال عاجزةً عن القيام بدورٍ مهيمن، وحيوية الشعب ونَهمَه إلى السعادة. وبين١٧٦٢ وموته، عاش غولدوني في فرنسا. وكان يُقدّم مسرحيات «لمسرح الإيطاليين، ثم أصبح أستاذ اللغة الإيطالية في البلاط. وفي أثناء إقامته الباريسية، كَتبَ بالفرنسية «البخيل المزهوّ» (١٧٧٣) و«الفظُّ المحسن» (١٧٧١)، وكتب مذكرته الهامة «المعرفة تاريخ حياته وتاريخ مسرحه» (١٧٨٧).

وفي إسبانيا، وعلى مسرحيْ مدريد الكبيرين «كورال دي لاكروز» و«كورال ديل برنسيب»، مُثِّلتْ، وفقاً لذوق الجمهور، مسرحياتٌ ظلّت تعيشُ فيها إيديولوجيةٌ ارستقراطية باليةٌ في حبكات شديدة التعقيد وغير مشاكلة للواقع. ولم يَفرِض الذوقُ الجديدُ نفسه إلا في نهاية القرن: «الانفعال» الذي عُدَّ أقدر من الجمال على خلف التأثير. واختلاط العقل والعواطف هو ما يُميّز مسرح «لياندرو فيزنايز دي موراتان» (١٧٦٠-١٨٢٨) ومسرحيتُه الكوميدية، في فصل واحد «الكوميديا الجديدة أو المقهى» (١٧٩٢) تنتقد الذوق الباروكي السائد. وإذا كانت بعض مسرحياته الدرامية مثل «الشيخ والفتاة» (١٧٩٠) و«البارون» (١٨٠٣) و«المرأة المرائية» (١٨٠٤) و«نعم التي تقولها الفتيات» (١٨٠٦) وتُؤثِر موضوع تربية الفتيات، وعلى الخصوص مشكلة الاختيار في الزواج. و«موراتان» مثل غولدوني يُشيد بترسيخ العلاقات الاجتماعية، وقبل كل شيء تعزيز الأسرة البرجوازية الخلقيّة

الأوّلية في المجتمع، والتلوين العاطفي والميلودرامي في المشاهد المركزية من «نعم التي تقولها الفتيات» جعل منها أحد أكبر نجاحات القرن التاسع عشر. وكوميدات موراتان رصينةٌ بشكلٍ أساسي في تقديمها للشخصيات ولمشكلاتها. وبذلك قطَع صلته بالتقاليد القومية للكوميديا الإسبانية وانحاز إلى نظرية «الفن الجاد» لديدرو. ويمكن أن يُعدّ «غاسبار ميلشيور دي جوفيلانوس» (١٧٤٤-١٧١١) مؤلّفاً ملتزماً. فهذا يقدّم فكرة إصلاحٍ جزائي في «الجاني النزيه» (١٧٧٤)، وهي الميلودراما الوحيدة في هذه الحقبة.

انطلق المسرحُ الدنماركي مع إنشاء فريدريك الأول لمسرح كوبنهاغن، في ١٧٤٨. وقدّم فيه «لودفيغ هولبرغ» ست كوميديات فلسفية ورامزة، مُستوحاة من العصور القديمة. وبعد موته بعشر سنوات في١٧٦٤، بدأت «شارلوت بييهل» (١٧٣١-١٧٨٨) بكوميديا «الرجل اللطيف» (١٧٦٤)، وهي كوميديا عاطفية عائليةٌ مُستوحاة من مارمونتيل، قريبة من أسلوب «الكوميديا الدامعة» لدى «الأشوسيه». وكتب «ايوالد» في سنوات ١٧٧٠ المآسي التاريخية والأسطورية «رولف كراغ» (١٧٧٨)، و«موت بالدر» (١٧٧٣)، مُستقياً إلهامه فيها من مَعين شكسبير وكلوبوستوك، وتلا هذه المآسي الدراما البرجوازية «الصيادون» (١٧٧٩) الذي يحتوي على النشيد الوطني الدنماركي المستقبلي.

بدأ الروسي «دينيس فونفيزين» (١٧٤٥-١٧٩٤) ببعض الترجمات لـ«هولبرغ» و«فولتير»، ويمكن أن يعدّ مؤسّس المسرح القومي الروسي. وفي الكوميديا الأولى له «العريف» (١٧٦٩)، حاول أن يقتبس الكوميديا الكلاسيكية وينقلها إلى سياق روسي. وفي «القاصر» ١٧٨٢ تبدو الطبقةُ الريفية عدوةً لكل محاولة تحرّرية، تحيا بفضل الرق حياة طفيلية. وفي هذه الكوميديا، جَعل منه اللجوءُ إلى المشاهد المؤثرة أو التعليمية ممثّلا جديداً «للمسرح الجاد». ومضى «ميكايل كيراسكوف» (١٧٣٣-١٨٠٧) في هذا الاتجاه مسافةً أبعد وذلك بأن أدخل في مسرحياته تأثيراتٍ انفعاليةً أعظم شدة.

وفي مسرحياته الدرامية «صديق البائسين» (١٧٧١) و«المطاردون» (١٧٧٥) - يسعى إلى إيقاظ «العطف والإعجاب حيال بؤس ذوي الفضيلة»؛ وهو لا يتردد، في سبيل ذلك، في استعمال المؤثّرات العينيّة مثل المشاهد الليلية، وأضواء المشاعل وبريق الرعد. وتُعدّ مسرحياته الدرامية أولى المسرحيات الدرامية العاطفية في روسيا.

ومع أن الإيذان بتجديد الدراما في القارة الأوروبية جاء من انجلترا، إلا أن النشاط الدرامي في هذا البلد تناقَصَ تناقصاً كبيراً حوالي منتصف هذا القرن. ولم تظهر مواهبُ جديدة ومسرحيات يتجلى فيها الفكرُ النقدي إزاء العاطفية المحيطة إلا حوالي آخر سنوات ١٧٦٠و-١٧٧٠. ويأخذ «غولدسمث»، مؤلف «الرجل الطيب القلب» (١٧٧٨) و«هي تنخفض لتفوز» (١٧٧٣)، على الكوميديات العاطفية إفراطها في ذرف الدموع وغياب الضحك عنها، في «مقارنة بين الكوميديا والكوميديا العاطفية» (١٧٧٣). ويلتحق مسرحُه بتقاليد كوميديات شكسبير المسلّية، وهويستطيع أن يَعثُر على التوازن بين العاطفة والتهريج. أما الكوميديات التي يُقلّد فيها مواطنهُ الإيرلندي «ريتشارد برنسلي شيريدان» (١٧٥١-١٨١٦) الدراما العاطفية تقليداً ساخراً دون مواربة فهي أقل إرهافاً وأكثر فعالية. وقد عاش «شيريدان»، وهو ابن ممثّل وأمّ كاتبة، حياةً مهنيةً صاخبةً. ففي سنّ الرابعة والعشرين اختطف مغنيةً مشهورة وتزوجها وتبارز مرتين مع عاشقها القديم. وفي ١٧٧٦ عيِّن مديراً لمسرح «دوري لان»، ثم ترك هذا المسرح في(١٧٨٠) إلى العمل البرلماني وأصبح خطيباً مشهوراً في مجلس العموم البريطاني. وأولى مسرحياته «المتخاصمون» (١٧٧٥) إطارها جو المجتمع الراقي في «بلث»؛ وتبدو فيها المبارزة والخطف والمكائد الغرامية وكأنها نقلٌ متألق لماضيه الخاص. وفي ١٧٧٧أخْرج في مسرحه الرئيسة «مدرسة الاغتياب». وفي هذا الهجاء للدراما العاطفية، يجعل المراءي «جوزيف سورفاس» يتلفّظ بأحاديث فاضلة، بينما كشَف أخوه شارل، الذي لا يصلح لشيء، عن طبعٍ مستقيم سَمْحٍ. ويجري

العملُ المسرحي في لندن، في الوسط التافه للبرجوازية الكبيرة وللنمّامين فيها الموجودين في كل مكان. و«الناقد» (١٧٧٩) سخرية فكاهية من الأسلوب المسرحي المنتشر يتهكم على النقد. ويَعْرض الفصلُ الثاني مسرحيةً في المسرحية يقلد أيضاً تقليداً ساخراً المعاصرة التي يُزعَم أنها شكسبيرية. وكان نجاح هذا النقد كبيراً بحيث أنه لم يمكن عرض أية مأساة على المسارح الإنجليزية خلال عدة سنوات.

عبادة العبقرية: فنٌ شعري جديد

مما يدلّ دلالةً بليغة على تعقّد القرن الثامن عشر أن القارة الأوروبية اكتشفت في انجلترا وحدها «جزيرتين سعيدتين» مختلفتين الأولى هي انجلترا المذهب التجريبي والعقلانية-مصدر الأنوار- والثانية هي انجلترا اللاعقلانية المحسوسة- المبشّرة بالرومانسية الأوروبية. إن مفهوم الطبيعة يربط ويفرّق بينهما في آنٍ واحد: فللطبيعة، بالنسبة إلى شاعر النصف الثاني من القرن، دلالة مختلفة عنها بالنسبة إلى الفيلسوف في النصف الأول. وإذا كانت الأنوار ترفض أن ترى في الطبيعة طابعاً إلهيّاً فإن شعراء المرحلة الثانية على العكس «يؤلّهونها» بل ويجعلون منها أسطورة.

وكما فعل روسو في «اميل»، بدأ التعارضُ منذئذ بين «المتوحش الخيِّر»، الطبيعي، وبين الإنسان الذي شوّهته الثقافةُ. ولا ينبغي بعد الآن أن يكون الأدبُ مجرّدَ محاكاة للطبيعة وإنما المساوي لها: إذ إليه يُوكَل سلطانٌ مبدع وأصلي. ومن الواضح أن المنهج الكلاسيكي كان مقدّراً له أن يفقد السلطة التي مارسها زمناً طويلاً. وأصبح الفرد منذئذ يبحث عن المُثُل العليا التي يستمدّها من نفسه أو من ماضيه الخاص به، وهو ماضٍ أقلّ قِدماً من العصور القديمة لكنه مُكتَنَفٌ بالأسرار، ومجهول، ومن ثمّ أصيلٌ أكثر منها. أصبح العصرُ الوسيط المظلمُ شعبيّاً ومعه العصر الغوطيّ الذي عُدَّ بربريّاً

زمناً طويلاً. وشَرَع المؤلفون حينئذ يدرسون ماضي الآداب المحليّة ويُعْنون بجمع شعر العصر الوسيط، والأغاني الشعبية والموشّحات، ليعيدوا قيمتها إليها. إن حضارات أوروبا الشمالية المدفونة منذ زمن طويل تنبعث، وكذلك حضارات السلت والغاليين وكذلك شعراؤهم البطوليون والغنائيون. وفي ميدان علم الجمال أُلغيتْ معايير الجمال الموضوعي وحلَّ محلها مفهوم الذوق الفردي. وعكَفَ مفكّرون مثل بورك، هيوم، يونغ، جيرار، كانت، بريتنجر، بوغمارتن، وديدرو، على مسألة الذوق. لكن مسألة نسبية المعايير طُرحتْ بحدّة، في انجلترا، بمقدار ما بلغ شكسبير أولاً، ثم ملتون ذروة الفن. وعلى غرار شكسبير، في المسرح، فإن ملتون في الشعر غدا نموذج العبقرية الأصلية والإلهام الإلهي، وغدا، مثل شكسبير، أسطورة التحرر من قيود الكلاسيكية والحافز لها والرمز.

أثّر ملتون تأثيراً حاسماً في ألمانيا، وبخاصة في «فريديريك غوتليب كلوبستوك» (١٧٢٤-١٨٠٣) الذي حقّق للغة الشعرية انطلاقةً جديدة، ومحاكاتُه للشاعر الانجليزي في «المياد» أسرتْ جميع القلوب وأكسبته لقبَ «ملتون الألماني». عالم «غوته» الشعري كان سيغدو أفقر دون رؤى ملتون، وسيغدو «فاوست» غيرَ مُتَصوَّرٍ دون شيطان «الفردوس المفقود». ولعل «شيلر» أقرب أيضاً إلى ملتون في المزج بين ما هو تعليمي وما هو السموّ، كما تشهد قصائده ومسرحيات شبابه الدرامية.

ومفهوم السموّ كان حاضراً في العصور القديمة لدى لونجينوس واستأنفه بوالو في «مَبْحثٌ في السموّ»: (١٦٧٤)؛ لكن انجلترا هي التي طوّرته تطويراً كبيراً: وما لم يكن تقريباً سوى مقولة أسلوبية سيصبح شعوراً ذاتيّاً ونمطاً من أنماط الحساسية. وأصبح الاهتمامُ المتعاظم بالطبيعة الحرة والوحشية، ببراكينها وعواصفها ومشاهد جبالها ومحيطاته المجالَ الأثير للتجربة السيكولوجية. وفي «المشاهد» يتحدّث «أديسون» عن «الهَوْل السار» الذي نَستَشعره لدى مرأى جبال الآلب والبحر. إن النظر إلى الأرجاء الرحبة

الممتدة أو إلى القوة المنفلتة من عقالها يَمْنح النفسَ فكرةً كبيرة عن قواها الخاصة ويرفعها إلى اللانهاية حين تستحضر قرابتها مع الكون. ويرى «بورك» أن الشعور بالسموّ لا يَنْبع مباشرة من الإيحاء، لكنه يَقْتَرن بالقلق الذي يَشْعر به المشاهد. ومن هنا فإن الرهبة والعظمة هما مصدرا السموّ. والتجربةُ الجمالية في أساس مفهوم السموّ قريبةٌ من المذهب الأفلاطوني الذي يذهب إلى أن مفهوم الإلهام الشعري نتيجة «الحماسة» و«التجلّي الإلهي». إن عبادة العبقرية الآتية من انجلترا «يونغ» إلى فرنسا «ديدرو» بلغتْ ذروتها في ألمانيا مع حركة «العاصفة والاندفاعة» ويمثّلها أساساً «هردر»، لافاتير، هامان غوته، شيلر، لنز.

كانت عبادة العبقرية تُنادي بأصالة الفنّان المطلقة. وقد قدّم «يونغ» في «تخمينات في التأليف الأصيل» (١٧٥٩) الشعراء هوميروس وشكسبير وملتون كأمثلة على الأصالة القُصوى. وفحصَ «جوهان غوتفريد هردر» (١٧٤٤-١٨٠٣) العصور المتأخرة في الأدب العالمي بحثاً عن الشهود «الأصليّين وعلى غرار «لوث» في دروس في شعر العبرانيين المقدّس» (١٧٥٣) قدّم الكتاب المقدّس على أنه «الشعر القديم والطبيعي على الأرض». ثم أصبحت الأغاني الشعبية والموشحات المجموعة والمنشورة في هذه الحقبة - الذخائر(١٧٦٥) «لتوماس بيرسي» (١٧٢٩-١٨١١)، و«نُبَذ» (١٧٦٠) «لماكفرسن» - بالنسبة إلى «هردر» نماذج الأصالة الكاملة. ويحدّد «هردر» تخوم البحث الضروري للأدب بإعادة القيمة إلى الأدب القديم «أصوات الشعوب».

أثار الإيكوسي «جيمس ماكفرسون» (١٧٣٦-١٧٩٦) باسمه المستعار أوسيان، أكبر حدث أدبي في ذلك العصر. فما كانت تُطبع النُبَذ الأولى من «نُبَذ من الشعر القديم المجموع في جبال إيكوسيا والمُترجم إلى اللغة «الغايليه» و«الأرسيه» (١٧٦٠)، حتى انفجرت خصومةٌ عنيفةٌ حول صحة أوتزوير هذه المخطوطة «الغايلية» التي يعود أصلُها إلى القرن الرابع والتي قال عنها «ماكفرسن» إنه لم يكن سوى مترجم لها. هذا النجاحُ غير المنتظر

شجّع «ماكفرس» على نشر نبذتين ملحميتيْن أخريين هما «فنغال» ١٧٦١، «ويتيمورا» (١٧٦٣) نَسَبهما أيضاً إلى «أوسيان»، وهما شعر ملحمي بطولي إيكوسيّ نصفُه تاريخي ونصفه أسطوري. ويحتوي شعر «أوسيان» على كل ما يمكن أن يَرُوع النفسَ الحسّاسة: المشاهد البريّة والمثيرة للقلق، الضباب والعزلة، العواصف في البحر، الموت والنكبة، الأرواح الأبطال والحب واليأس.

قُرِئَ «أوسيان» في جميع أرجاء أوروبا، سواء أكان حقيقيّاً أم لا. إن قوة لغته الشعرية وصحتها، وضعتاه، في نظر الرأي العام لذلك الزمن، في صف ملتون نفسه، ورفعتاه فوق هوميروس وبندار، وحملتا على مقارنته بأنبياء العهد القديم. وثبّته «غوته مع الخالدين في يوميات «فرتر». يقول غوته: «حلّ أوسيان محلّ هوميروس في قلبي. ما أعظم ذلك العالم الذي يقودني إليه ذلك الشاعر الرائع! إني أسير في الأرض البائرة، ومن حولي تهبّ العاصفة التي ترافق أرواح الأجداد، في الضباب الكثيف وفي ضوء القمر الباهت».

وأسمع صريراً مُبعثَراً للأرواح في كهوفها، صريراً آتياً من الجبل، تغطيّه ضوضاء التيارات، وأسمع أنين الفتاة وهي تنوح أمام الحجارة الأربعة المغطّاة بالطحلب والعشب، حجارة قبر الذي مات ميتة الأبطال، حبيبها...».

تَلا استقبالَ أوسيان في القارة انتشارَ الشعر الكئيب ذي الأصداء الملتونيّة، لتومسون، ويونغ، وغراي، الذين استمدّوا موضوعاتهم من الطبيعة والموت. وانساق «كلوبستوك» وراء هذه النبرات فمنح الخطابَ الغنائي الألماني إمكاناتٍ موسيقية وإيقاعية جديدة. واستلهمتها مجموعةٌ من الشباب الألمان منهم غوته، وهردر، وكلوديوس الذين شكلّوا «نادي الغابة المقدّسة» في «غوتنجن». واستأنف شعراءُ هذا النادي الذي تعلّقوا أيضاً بالموضوعات الغنائية التقليدية «النغمة الشعبية» (هردر)، والموشحات الإنجليزية «بيرسي»، وكذلك أسطورة الشاعر الغنائي البطولي «ماكفرسن». وكان ثمة منافسٌ لـ«كلوبستوك» هو السويسري «سالومون غسنر» (١٧٣٠-١٧٨٨) الذي استلهم «المسياد» فابتكر القصيدة الغزلية الريفية وهي فنّ شعريّ مستقلّ لقي الكثير من المعجبين، (ثمانون ترجمة بين ١٧٦٢و١٨٤٦).

وتندرج قصائد «اندريه شينييه» الرعوية (الرعويات ١٧٩٢) في تيار العودة الغزلية الريفية إلى الحالة الطبيعية، لكن الظروف جعلت مأساوية الثورة تبّعث أجمل صفحاته. وعثرت حساسيته التي هيّجها الظلمُ على نبراتها الصحيحة للتعبير عن التمرّد (قصائد هجائية ١٧٩٤) ولم تُجْمعَ أعمالهُ إلا بعد موته (أُعدم على المقصلة) ونشرت في عام ١٨١٩، وهي مقطّعةٌ يَصعُب تصنيفُها. وهي تَحْوي على الخصوص قصائد غنائية ورثائيات وأناشيد تشهد على فكرٍ كلاسيكي وتستعير الأشكال التقليدية بيد أن الحساسية تَخْترقها.

أول شاعرٍ تخطّى المواضعات الشعرية في الكلاسيكية كان إيطاليّاً هو «ملكيور سيزاروتي» (١٧٣٠-١٨٠٨) كان أستاذاً للغات القديمة وللبلاغة في «بادو»، فجَهد في إعادة كتابة المؤلفين الكلاسيكيين وفي ترجمة المؤلفين الإنجليز. وأكْسَبه المجد فجأة اقتباسه بتصرّف شديد نُبَذ أوسيان لماكفرسن وتفوّقه الأدبي على الأصل. وهو لا يستطيع، كما يمكن أن نقرأ في رسائله لماكفرسن، أن يُقاوم الإلهام الذي يَنْهله من «أوسيان»: «لقد بعث فيّ أوسيان حماسةً كبيرةً. وأصبح «مورفن» «البرناس» عندي!» وأشعارهُ «أشعار أوسيان» (١٧٦٣-١٧٧٢) أثّرت تأثيراً طويلاً في تطوّر اللغة الإيطالية الشعرية التي كانت حتى هذا التاريخ حبيسة النبرة الكلاسيكية المتأنّقة. لقد حرّر شعرُ «سيزاروتي» اللاعقلاني الذي يقوم على التداعي، حرّر الخطابَ الشعري وجدّد التعبير الغنائي ويمكن أن يُقارن دورُ «سيزاروتي» في الحياة الأدبية الإيطالية بدور «هردر» في الأدب الألماني. فسيزاروتي مثله يُفكّر في عبقرية اللغة وأسُس الذوق. وأشعارُه «أشعار أوسيان»، مثل رؤى ومراثي «فنسنت مونتي» (١٧٥٤-١٨٢٨) الذي قلّد الكتاب المقدّس في شبابه، و«دانتي»، و«فرتر» لغوته، قدّمت للقراء الإيطاليين بديلاً عن ذلك الشعر البدائي والأصيل الذي نادى به هردر في ألمانيا.

الكآبة والتشاؤم يترافقان في «الليالي الحزينة» (١٧٨٩-١٧٩٠) للإسباني «كادالسو» الذي عدّ حتى ذلك التاريخ شاعراً كلاسيكياً، وقد كتب هذه الليالي في غمرة الألم الذي بَعَثَه موتُ حبيبته، مُستلهماً ليالي «يونغ»:

لورنزو: «لقد رفعتُ قليلاً الحجرَ الذي يُغلق القبر: وكان حجراً هائلَ الوزن. لعلك ستلْقى أباك! فلا بدّ أن مودّتك له كانت ملأى بالحنان، بما أنك تقضي هذه الليلة القاسية بغيةَ رؤيته مرةً أخرى... لكن ما أكثر ما تَقْدر عليه محبّةُ الابن! ويَستحق الأبُ كلَّ هذا!».

(كادالسوا. الليالي الحزينة)

ونستطيع أن نعثر على مثل هذا الانتقال بين الكلاسيكية والحساسية لدى المنظّر والباحث الهولندي «ريجكولف ميكايل فان غونز» (١٧٤٨-١٨١٠) وبدءاً من ١٧٨٦ عاش هذا المؤلفُ في سويسرا باسم «غوننغهام». وهو الشخصية الرئيسية في الحياة الفكرية في هذا العصر، بفضل صداقاته مع «لافاتير» و«جونغ ستيلنغ» بخاصة. وأظهر «هيرونيموس فان آلفن» (١٧٤٦-١٨٠٣) الذي اعتنق مسيحية مصطبغةً بالتقوية، في «قصائد ومباحث شعرية» (١٧٧٧) حساسيةً شبيهةً بحساسية يونغ، و«كلوبستوك» و«لافاتير»؛ وهي تتميّز بلونياتها العاطفية وتُعالج الموتَ والخلودَ والثلاثيةَ التي تتألف من الدين والفضيلة والحب يقول. هذا الشاعر:

«يا أيها الصمت المهيمن، مُرنا بأن نصغي للصمت العريض، صمت السماء والأرض! لستُ أسمع سوى صدى ضميري، صوت إلهي».

اجتذبتْ «رهيحفيس فيت» الذي أُوتي مزاجاً كئيباً، حساسيةُ «يونغ» و«كلوبستوك»؛ فأدخل في هولندا، بقصديته «القبر» (١٧٩٢) شعرَ الاعتراف الشخصي. وأثّرت شخصية «ويليم بيلديرديجك» (١٧٥٦-١٨٣١) القوية تأثيراً كبيراً في القرن التاسع عشر. والشعر، تلك الهبة الإلهية، هو بصورة أساسية عنده، كما هو عند شعراء «العاطفة والاندفاعية» الألمانية، تدفّقٌ تلقائيٌ للقلب الذي يتطلّب حالةً ذهولية انتشائية.

لقي الشعرُ الغنائي الروسي تجدّداً مثيراً مع عمل «غابرييل ديرجافين» (١٧٤٣-١٨١٦). وبدأ حياته الشعرية بدايةً رائعة بقصائد ذات أسلوب أصيل يمزج البلاغة بالأسلوب المألوف وبغنائه نبراتُها كئيبة ورثائية تذكّر أيضاً

«بأوسيان». وقصائده الغنائية «الله ١٧٨٤» و«الشلال ١٧٩٤» تشهد على إيمانه العميق وحبّه للطبيعة، وتَحْمل طابعَ تجديداته.

في بولونيا، وفي إثر التقسيم الثالث، تفتّح ما دُعي «شعر الألم»، وهو شعر عاطفي وغزلي ريفي، مطبوع بطابع الوطنية الحادة العميقة الصدق. وإحدى قصائد هذا الشعر «الشاعر البطولي البولوني ١٧٩٥» كتبها الأميرُ الشابُ «آدم ييجي تشارتورسكي» (١٧٧٠-١٨٦١)، بينما كان ينتظر أن يُعيِّن له مكان نَفْيه في روسيا وكان «فرانشيشيك كاربينسكي» (١٧٤١-١٨٢٥) مع مربّي الأمير فرانشيشيك دونيزي كينياجنين أحد أشهر ممثّلي العاطفية البولونية. وهو أول من أدخل في قصائده الغزلية الريفية وأوبراته وقصائده الدينية شعب الأرياف البولونية وأساطيره ومعتقداته كما أدخل نوعاً من الوطنية الدينية التي تُؤْذن بميسانية سنوات ١٨٤٠:

ذكـــرى حبٍّ قديم

«آه! في ذلك المساء الذي دوّت فيه العاصفةُ

فاجتثّت تلك السنديانة الضخمة، العتيقة؛

كنتِ ترتجفين وأنت تضمينني بين ذراعيك،

وتصرخين: لا أريد أن أموت وحيدة».

(كاربينسكي)

أُطلِق عليه لقبُ «شاعر القلب». ونشَر بين ١٧٨٢-١٧٨٧ سبعة مجلّدات «تسلياتٌ شعراً ونثراً» حملتْ إليه نجاحاً مباشراً. وأبطالُ أجمل قصائده الغزلية «إلى جستين» و«لورا وفيلون» على رعاته ورعياته يجمعون بين سمات العاطفية الرقيقة وبين نبرات الصدق العميق وسيقول عنها «ميسكيفيتش»، في دروسه في «الكوليج دي فرانس»: «كل شيء فيها قوميٌّ، بولوني: المنظر الطبيعي، نباح الكلاب الذي يشكّل موسيقا المساء في كل قرية، الغابة التي تسدّ الأفق، كل شيء فيها مستمدٌّ من الحياة اليومية في تلك

البلاد». من التأمل في خرائب القصر المجيد كالجامع الكبير، لعل «جان باول وورونيكز» (١٧٥٧-١٨٢٩) الكاهن الشاب والضيف الملازم لبلاط «بولاوي» إنما عثر على ندائه الداخلي كشاعر. وأعماله الأولى-القصائد الغنائية والغزلية الريفية - التي دُعيت: «أغاني ريفي» (١٧٨٢-١٧٨٤) مفعمةً بالقلق والوطنية والرؤية الميسيانية للتاريخ البولوني.

في البلاد التشيكية برزت النهضةُ في أواخر القرن. نشر «دوبروفسكي» «الدفاع عن اللغة التشيكية» وأكبّ «جاكوب فيليكس دوبنر» (١٧١٩-١٧٩٠) على الماضي القومي. ونشرَ بيلكيل نصوصاً قديمة بالتشيكية وحرّر «الوقائع التشيكية الجديد» الرائعة. وقدّم أول تقويمٍ (١٧٨٥) لمجموعةٍ من الشعراء التشيكيين والسلوفاك الشباب. وبعد أن نشروا في مرحلة أولى فنوناً وموضوعات أدبية كلاسيكية (قصائد غنائية، ملاحم بطولية وهولية، شعر الحب) ما لبثوا أن أخذوا يقلّدون النموذج البولوني والغربي.

ومنذ آخر القرن السادس عشر بدأ في هنغاريا تداولُ العديد من دواوين الشعر الوطني والغرمي والديني، دواوين مخطوطة ومغفلة في الغالب. وهذه الزمرة تُوِّجتْ بمختارات «آدم بالوكز هورفات»(١٧٦٠-١٨٢٠). واحتفظ هذا الشعر نصف الشعبي ونصف الأدبي بقوته الملهمة حتى آخر القرن الثامن عشر. وترددت أصداؤه أيضاً لدى شعراء نالوا حظاً من العلم وتغذّوا بالتقاليد الأجنبية مثل «بيرزيني» و«كزوكوناي فيتيز» و«فازيكاس». وكتَب «دانييل بيرزيني» (١٧٧٦-١٨٣٦) في ملكيته وراء الدانوب، بعيداً عن كل حياة أدبية رثائيات فلسفية لا يكاد أسلوبها الكلاسيكي أن يخفي نفس الشاعر الحسّاسة القريبة من الطبيعة، وقد دُعي الشاعر: «هوراس الهنغاري». والقصيدة الملحمية «لميهالي فازيكاس» (١٧٦٦-١٨٢٨) (متّى الإوز١٨١٥) تنتمي إلى الفولكلور الشامل: الفقير ينتقم ثلاث مرات من الإهانة التي ألحقا به الغنيُّ. أما «ميهالي كزكوناي فيتيز» (١٧٧٣-١٨٠٥) فهو قبل كل شيء عاشقٌ وفيلسوف أهدى مجموعة قصائده إلى حبيبته. وأناشيد «ليلا» ١٨٠٥

ترتبط مباشرةً بتقاليد النشيد الشعبي وتحتوي هذه الأناشيد على رشاقة الأسلوب المزخرف مع شيءٍ من الحساسية الفلسفية، لكنها تظل قريبةً من النشيد الشعبي.

كتَبَ البرتغالي «ماذويل ماريوبوربوزا بوكاج» (١٧٦٥-١٨٠٥) قبل موته بقليل، في قصيدةٍ من أجمل قصائده، وهي مقطوعة دينية من أربعة عشر بيتاً (سونيته)، بعد أن لعَن طوال حياته الأبدية على أنها «وهمٌ مرعب»، كتب: «مَنْ لم يُحسن العيشَ فليُحسن الموت». كانت حياة «بوكاج» حافلةً بالحركة والاضطراب: فقد أبحر إلى «غوا» بالرغم من إرادة أهله، ثم فرّ في ١٧٨٩، ليظْهر أخيراً في لشبونه. وكان عضواً في أركاديا الجديدة حيث دُعي «المانو»، وتردّد أيضاً على صالون المركيزة «دي الورنا» حيث اكتشف التيارات الأدبية الأخيرة في أوروبا. وفي١٧٩٧ أُوقف لاتصالاته التخريبية بفئات «القاع» الأدبية في لشبونه وطردته محاكم التفتيش إلى ديرٍ منعزل قضى وقته فيها في الترجمة. وبعد إطلاق سراحه، سجّل تجربة عزلته الطويلة وميله إلى المحزن «الغوطي» في «سونيتات» رقيقة، ورثائيات كئيبة وأغاني على طريق «كامويس» والقدماء. ويجعل منه عمله وحياتُه شخصية شبه بيرونية.

وفي انجلترا، لم يُنْجب النصفُ الثاني من القرن الثامن عشر، باستثناء «بورنز» و«بلاك»، سوى شعراء من المرتبة الثانية، وكثير منهم كانوا ضحية كآبتهم الحادة غرقوا في الجنون، مثل «وليام كولنز» (١٧٢١-١٧٥٩)، و«كريستوفر سمارت» (١٧٢٢-١٧٧١)، و«وليام كابرو» (١٧٣١-١٨٠٠) وكان «روبير بورنز» (١٧٥٩-١٧٩٦) وهوابن فلاح ايكوسي بحبه للكحول والنساء، وبموقفه المتحدي للعادات والأخلاق السائدة، وحتى بموته المبكّر، رومانسياً، فيما يخص سيرته. أما على الصعيد الأدبي فهو لا يندرج في التقاليد الإنجليزية، وإنما يندرج في تقاليد الهضاب الايكوسية العليا، وهي تقاليد منحدرة من «دنبار» و«هنريسون». وهكذا فإن عبقريته الشعرية تُعبّر عن نفسها في قصائد وأشعار مكتوبة باللهجة المحلية ومتجذّرة في التقاليد الشعبية والرقصات والأناشيد الإيكوسية. يشهد على ذلك مثلاً «مروراً بالشعير»

(١٧٩٢)- وهذا العنوان مأخوذٌ من أغنية شهيرة - وقد استلهمها «سالنجر» في «شرك القلب ١٩٥١»، وأيضاً أجمل نشيد له في الحب «وردة حمراء، حمراء،١٧٨٧» وهذا المقطع المأخوذ من قصيدته الأخيرة كاف لِيُظهر كيف نجح في تحويل المادة الأدبية لأغنية شعبية بسيطة إلى بناءٍ استعاريٍّ معقَّد:

«أنا عاشقٌ، يا حلوتي، بمقدار ما أنت جميلة؛

وسأظل أحبك، يا حبيبتي

حتى تجفَّ البحار،

حتى تجف البحار يا حبيبتي،

وتذوب الصخور تحت الشمس،

سأظل أحبك، يا حبيبتي

ما دام رملُ الحياة يجري».

(روبير بورنز وردة حمراء، حمراء)

و«بورنز» في قصائده الهجائية يهاجم بدعابةٍ لا تخلو من حدّة النفاقَ الديني والبرجوازي. نجد ذلك مثلاً في «صلاة ويلي التقي» و«توم أوشانتر» المكتوب باللهجة الايكوسية؛ ونجد فيها أيضاً السخرية الايكوسية والدعابة الإنجليزية الهجائية على طريقة «بوب» وفي الغنائية «الحب والحرية» والمشهورة بعنوان «المتسوّلون الفرحون» ينعكس بالمقابل تعاطفه مع نزعة اليعاقبة التي أظهر تعاطفه معها أيضاً «وليام بليك» (١٧٥٧-١٨٢٧) الشاعر والرسام. ولم يَحْظَ شعره في حياته إلا بالقليل من النجاح. وعبّرت عزلته الأدبيةُ عن نفسها في أعمالٍ لم ينفك طابعها الصوفي وغير المفهوم يتزايد. و«الكتبُ النبوية» (التي نُشرت في ١٩٠٤) والتي تحتوي رؤيته المعادية «لسويدنبرغ»، و«قران السماء والجحيم ١٧٩٠» هذان الكتابان كُتبا بلغةٍ شبيهة بكتابه الكتاب المقدّس، لغةٍ استعارية وشخصية جداً بحيث أنه ربما كان الشخص الوحيد القادر على فهمها.

غُرف «بلاك» أولا برسمه لـــ «ليالي» يونغ، و«القبر» لبلير، و«سفرأيوب». وكان يرسم قصائده ذاتها. إذ كان يعتقد أن الرسم يُعبّر عن الفكرة كما تعبّر عنها القصيدة. وَهذا التصوّر يَسْمح بالنظر إلى مقطوعاته القصيرة الرمزية وكأنها الجَزْع المنقوش. وتبد «أناشيد الطفولة ١٧٨٩» و«أناشيد التجربة١٧٩٤» بشكل ديوانين مصوّريْن برسوم مطبوعة يكوّن فيها النصّ والصورةُ وحدةً. بيد أننا لا يجب أن ننظر إلى هذين الديوانين على أنهما تعبير عن رؤية للعالم بريئةٍ وفرحةٍ في الديوان الأول أو مثقلة بالتجربة والحزن في الديوان الثاني، وإنما على أنهما وحدةٌ تصوّر ثنائية الطبيعة وما في كل حياة على الأرض من مفارقة.

«رب فكرةٍ تمتلىء بها رحابُ الأرض»

(وليام بلاك. قران الأرض والسماء)

«العاصفة والاندفاعية»

ظهرت «العاصفة والاندفاعة» في السبعينات من ١٧٧٠. ويُعتَبر لقاءُ غوته وهردر غير المتوقَّع في ستراسبورغ، نقطـــة انطلاق، على العموم، لهذه الحركة المؤقّتة والعنيفة التي كان مركزاها الحيويان الآخران فرانكفورت وغوتنجن.

ففي فرانكفورت ظهرت منذ كانون الثاني ١٧٧٢ «مرشد فرانكفورت العالم» التي تألّف تحريرُها الجديد من «ميرك»، شلوسر، هردر، غوته، لوشنرينغ، كلوديوس، الخ. بينما أصبحت «غوتنجن»، المدينةُ الجامعية نقطة التقاء بعض الشعراء الذين يكوّنون الـــ«Hain bund». لم تُصدر «العاصفة والاندفاعة» بياناً، لكن البيان وُجد بالمبادلات المكتوبة والشفهية بين الكتّاب. ولعل هردر بينهم قد لعب الدورَ الأهم. وتكتسي كلمةُ «حرية» وهي الكلمة التي تنتهي بها مسرحية «غوته» «غوتز فون برليشنجن» أهميةً خاصة في

جميع الميادين. فأتباع «العاصفة والاندفاعة» لم يسعوا فقط إلى التحرّر من الكلاسيكية الفرنسية، لكنهم طالبوا أيضاً بالحرية السياسية في ألمانيا المتشظّية في ثلاث مئة ولاية يحكمها الإقطاعيون، ومقسومة فوق ذلك إلى ديانتين. هذه السمة القومية في «العاصفة والاندفاعة» ترجمتْ إلى إعادة تقييم اللغة الألمانية (هردر)؛ ثم إن الاهتمام بالشعر الشعبي بدأ من جديد: هذا هو على الأقل، شعار شعراء Hain bund في غوتنجن. والفكرة عن العبقريه «كقوة أصلية» «كروح إلهي مُبدع»، سمحتْ بتخطّي جميع الحواجز الاجتماعية وتجاوز جميع القيود. فالجيل الجديد طمحَ إلى الفردية التي اكتشفتْها النهضةُ: ورأى الإنسان كوحدة للجسد والنفس والفكر، وأشاد أخيراً بالطبيعة في حالتها البِكْر كما كان يفهمها روسو. وأخذ الكتّاب يختارون موضوعاتهم بين الأطفال والبسطاء والسُذّج، والشخصيات في الكتاب المقدّس، وأبطال هوميروس والتاريخ الجرماني.

مجّد ممثّلو العاصفة والاندفاعة الهوى على أنه قوة تحرر وتقوّي في الإنسان جميعَ قوى النفس، بالرغم من المخاطر الكبيرة. وبحثوا عن التعبير الصريح والتلقائي عن الأهواء، وهذه الرغبة ينبغي أن تتحقق على أحسن وجه في الدراما. وهكذا أصبحت الدراما النثرية الفنّ الهيمن في «العاصفة والاندفاعة». ونفذ النزاع بين الإنسان الطبيعي والحضارة القائمة إلى جميع الموضوعات والأغراض وأظهر في الوقت نفسه على مَنْ وعلاَم يتمرّد الجديد. لقد كافح من أجل الحرية السياسية وحرية الحب في وجه الحواجز الاجتماعية والمجتّمع وأخلاقه الكاذبة وطالبَ أخيراً بدينٍ طبيعي في وجه طغيان الكنيسة.

والذخيرة الدرامية «للعاصفة والاندفاعة» تبدأ «بغوتز» لغوته إلى «قُطاع الطرق ١٧٨١» لشيلر، مروراً بدرامات «كلنجر»، و«لنز» وواغنر، وفون ليزيوتيس.

الشجاعة تزداد مع الخطر،

والقوة مع القَسْر.

والقدر يريد بلا شك

أن يجعل مني رجلاً عظيماً

لأنه يسد بذلك الطريقَ عليّ

العبقرية الإيطالية: فيتوريو الفييري

إن شخصية فيتوريو الفييري (١٧٤٩-١٨٠٩) الذي عدّه كتاب ومواطنو البعث مُصلح الضمير المدني والسياسي في الأدب الإيطالي، يجسّد العبقرية الحقيقية «للعاصفة والاندفاعة» الإيطالية بدءاً من ١٧٧٥ وحتى مطلع الثورة الفرنسية، أيقظتْ مآسيه في جمهور «توران» وروما والبندقية وفلورنسا كره الطغاة والميل إلى الحرية. إن الحبكة التي استمدها من وقائع النهضة «مؤامرة المجانين» ومن الكتاب المقدّس «شاول»، ولاسيما من الأساطير اليونانية ومن التاريخ الروماني «بولينيس وانتيغون، اغاممنون واورست، فرجينيا وبروتومسان»، تُقلِّص إلى ما هو جوهري، ويتعارض فيها، في وحدة مهيبة، المُضطَهِد والضحية، الطاغيةُ وقاتله. ولغة الحوار السريعة والصارمة ذات قوة درامية فذّة. وسواء أكانت المأساةُ مأساةَ الحرية مثل «شاول»، مأساة ملك طُعِنَ في السنّ وتمزّق بين شهوة الغيرة في ممارسة السلطة وبين اله رهيب يلازمه، أم كانت مأساة نزاعٍ بين فتاة تعشق أباها وتستفظع في الوقت نفسه هذا الحبَّ الآثم كما هي الحال في «ميرا» (١٧٨٦)، فإن الفييري يُحسن تعمّق نفوسَ شخصياته: وهو حين يعثر في لا وَعيهم على الغرائز الغامضة التي نَسَبَها اليونان إلى القدر، يُفلح في إعادة المعنى المأساوي إلى المسرح.

الكلاسيكية الألمانية
تتجاوز الكلاسيكية

يُسمّى «كلاسيكيًاً» العصر الذي تُولّد فيه أعمالٌ تمثّل المجتمع وتعبّر عن روح الشعب. وبهذه الأعمال «يبلغ الشعبُ الحد الأعلى من ثقافته». ويرى «كانت» أن العصر الكلاسيكي الألماني يتجاوز الكلاسيكية. فهو لم يكن يقْصد إلى محاكاة النماذج والقواعد الأجنبية، وإنما إلى خلق شعرٍ «بالروح اليونانية». وهدف الشعر ليس المحاكاة وإنما المنافسة الملأى بالإعجاب. وتريد الكلاسيكية الألمانية أن تتسامى بالكلاسيكية الفرنسية وأن تُبلغها الكمال. وهي ترى نفسها في الوقت ذاته النتيجة المُنقّاة لعبادة العبقرية وكالعودة إلى العقلانيـــة.

طمح ممثّلو الكلاسيكية إلى الانسجام الداخلي والخارجي، مع اعترافهم بالنظام الطبيعي والاجتماعي؛ ويحاولون أن يبدعوا من جديد، بطريقة واعيةٍ، أي حديثة وعاطفية، الأشكال الكبرى الأصيلة في الطبيعة والفن كما حقّقها اليونان بكل سذاجةٍ، بما «دعاه ونكلمان» البساطة النبيلة والعظمة الصامتة».

غدا الانسجام بين الجسد وَالفكر الغايةَ المُثلى. فالإسراف في العواطف (كما كان الأمر في زمن «العاصفة والاندفاعة» أو الإسراف في الفكر (كما كانت الحال في زمن «الأنوار»، الإسراف في «الطبيعة» أو الإسراف في العقل، كل ذلك يُسيء إلى تلك الوحدة المنسجمة للفرد؛ أي يُسيء إلى المثل الأعلى للجمال الأبوليني الذي تُمثّله العصورُ القديمة. إن عصر الكلاسيكية يزيل التناقض الذي يتعارض فيه الزهدُ المسيحي والمتعة الحسية للعصور القديمة الوثنية – وذلك تركيبٌ سعى «الباروكي» إلى الحصول عليه.

غوته وشيلر، ريشتر وهلدرلين

ثمة مؤلّفان يمثلان على الخصوص الكلاسيكية الألمانية: «جوهان ولفجانج فون غوته» (١٧٤٩-١٨٣٢) و«فريديريك فون شيلر» (١٧٥٩-١٨٠٥). وتتّسم بداية الحقبة الأولى برحلة «غوته» إلى إيطاليا (١٧٨٦-١٧٨٨)، وهي رحلةٌ أتاحت له أن يكتشف الوضوح والانسجام بفضل النماذج الإنسانية والفنية التي قدّمتْها العصورُ القديمة؛ والحقبة الكلاسيكية الألمانية تنتهي بموت «شيلر».

وبينما انتقل «غوته» من دراسة ونكلمان إلى التجربة المَعيشة للأشكال الحقيقيّة الكبرى في الفن والطبيعة في إيطاليا، انضمّ «شيلر» في أول الأمر، إلى «العاصفة والاندفاعة» وبلغ الكلاسيكية الألمانيّة بدراسة فلسفة «كانت». وهدَفَ إلى التوفيق بين الأخلاق والعقل في انسجامٍ جمالي. وهو يرى أن اللطافة والجمال تقترنان بالفعل الأخلاقي. والاكتشاف الجديد للانسجام الذي وُجد قديماً في الطبيعة كي يُفضي به إلى الانسجام الجديد للحضارة التي أصبحت هي نفسها طبيعةً، هذا المفهوم(الذي عرَضَه شيلر في «مبحث في الشعر الساذج والعاطفي ١٧٩٥) يُحيل إلى التنافر الذي أصبح مبدأ الحداثة الأساسي لدى الرومانسيين. وفي بحث «كليست» عن «العرائس الدمى، ١٨١٠» حاول المؤلِّف أن يتغلب على هذا التنافر «بسذاجة وبلا وعيٍ أخرين».

يؤمن إنسان الكلاسيكية الألمانية بطبيعةٍ نفثت إليها الروحُ الإلهية.. والعملُ الفنيُّ ببنيته أعمال الطبيعة. وهكذا تصوّرت الكلاسيكيةُ الألمانية الجمال وكأنه تعبيرٌ عن قوانين الطبيعة الخفيّة. جماليةُ هذه الكلاسيكية إذن مؤسّسةٌ على تصوّر وحدة الوجود. والفنُّ لا يُبرز الحياة وإنما قوانين الحياة، لا الواقع وإنما الحقيقة بالأحرى. والعالمُ انعكاسٌ لمقولاتٍ مطلقة التعبير المحسوس عن الإلهي. النظرُ والتنبّؤ والاعتقاد والمعرفة، كلٌّ ذلك، برأي غوته «قرون الخصب التي بها يتمكن الإنسان، أن يتعلم معرفة الكون»،

والتي تُرفَع بها قسمه «الأنا» و«العالم». لقد ألْبس الشعرُ الباروكي الفكرةَ استعاراتٍ وبحثٌ عن الخاص في تمثيلات رمزية عامة؛ بينما سعى المؤلفون الكلاسيكيون الألمان، على العكس، أن يجعلوا الفكرة حاضرةً وواضحةً، أن يروا العام في الخاص، بواسطة الرمز الذي تتلاقى فيه الفكرة وتمثيلها.

أما اللغة فالكلاسيكية فتبحث عن الأشكال الثابتة وتُؤْثر البيتَ الشعري. وتعالج الدراما موضوعات أساسية: يَستحضر «شيلر» الحرية والقدر والإنسان المذنب وتطهيره، والطبائع الكبرى. إن رواية الكلاسيكية الألمانية، من حيث هي «رواية تَنْشئة» مصمِّمة كتعبيرٍ رمزيٍّ عن العصر، تصوِّر تطوّرَ الفرد وتفتّحه «بحسب القانون القائم منذ ولادته». بيد أن الرواية كانت شديدة التعلق بالواقع فعجزتْ من ثم نَقْل المَثل الأعلى الكلاسيكي، ولم يُنْظَر إليها إلا كأخٍ للشعر. إن «القرابات الاختيارية» (١٨٠٩) «لغوته»، وهي عملٌ كلاسيكي قبل غيره، يُحيل مع ذلك إلى الرومانسية لأنه يعترف بقوانين الطبيعة الخفيّة. والشعر الغنائي للمؤلفين الكلاسيكيين نَظْمٌ شعري لنظام المجتمع الإنساني، وقوانين العالم، ومسؤولية الأنا، ونقاء الإنسانية، وكذلك «الشعر الفلسفي» (١٧٩٥) لشيلر.

وإلى جانب «غوته» و«شيلر» تجاوز «جوهان بول فريديريك ريشتر» الذي يُدعى «جان بو» (١٧٦٣-١٨٢٥) و«فريديريك هولدرلن» (١٧٧٠-١٨٣٤) النموذج الكلاسيكي وشقّا لنفسيهما طريقاً خاصاً. وروايتا ريشتر: «حياة معلم المدرسة الفرح ١٧٩٣» و«سيبنكاس» (١٧٩٦-١٧٩٧) تكشفان عن موقف جديد من العالم هو خفة الروح الرومانسية. إن الجمال والحرية والإنسانية، هذه القيم المكوِّنة للكلاسيكية الألمانية تضمحل، ويأسف «هيبريون ١٧٩٩» هولدرلن» على اختفائها. ولم يعد «هنريك فون كليست» و«جوهان بيتر هيبل» (١٧٦٠-١٨٢٦) ينتميان إلى الكلاسيكية الألمانية لكنهما لم يكونا يُعَدّان بين الرومانسيين. لقد تشظّى المثلُ الأعلى للأنسية الكلاسيكية تحت دفع حساسية «ريشتر» الذاتية، والتجربة الأسطورية للقوى الإلهية التي قام بها «هولدرلن» والوسواس الشيطاني والمأساوي للعاطفة المطلقة لـ «كليست».

رواية المراسلة

«كدتُ أخفي الرسالةَ في صدري عندما قال لي وهو يبتسم، حين رآني أرتجف: لِمَنْ كنتِ تكتبين، يا «باميلا»؟

(صموئيل ريتشاردسون، باميلا أو الفضيلة المكافأة)

ظهرت الرسالةُ بأشكالٍ شتّى في القرن الثامن عشر، وبخاصة في الرواية، خلال النصف الثاني من هذه المرحلة. لكن يجب ألاّ ننسى أن الكثيرين من مُنشئي الرسائل بذلوا، في ميدان المراسلات الشخصية أو «الرسائل الحميمة»، طاقةً خلاقةً كبيرة. ومراسلات فولتير أو «هوراس» أو «والبول مثلاً، تبلغ عشرات المجلّدات، وتَشْهد آلافُ الرسائل إلى الأصدقاء والعشيقات والعاشقين على شعبية فنّ الترسّل وتَملّك الرسالةُ، في الواقع ميزةً مضاعفة هي أنها لا تَفْرض أيَّ قيدٍ شكلي وأنها وسيلةٌ موثوقةٌ كي يُطلّع كاتبُ الرسالة الآخرين على آرائه. وهي جزءٌ لا ينفصل عن الثقافة الأوروبية: إن «بلين» و«القديس بولس» يُبديان رأيهما في السياسة والتربية الدينية، ويهدّمُ فولتير بالنظر الفلسفي، ويتحدّثُ جون كيتز، وفرجينيا وولف أوفنسان فان غوغ عن إلهامهم الجمالي، وتشهد «بياتريس ويب» أو «فاكلاف هافل» عن الانقلابات الاجتماعية من حولهما. كانت الرسالةُ في القرن الثامن عشر وسيلةَ نقلٍ إيديولوجية قوية جدّاً، وربما كان سببُ ذلك أنها لم تعد تُوجَّه لمراسل وحيد لكنها مُعدَّةٌ عن قصد للطباعة من أجل الجمهور الأعظم.

ومنذ النجاح الذي لقيته في القرن السابع عشر عبّر أوروبا كلها «رسائل راهبة برتغالية» أصبحت الرسالةُ الفنَّ الأدبي المفضّل لتمثيل الحجج والعواطف، وفي هذه الرواية القصيرة تلتقي عدةُ جوانب مفتاحية من القصة في الرسائل: فأحداث الحبكة أقل أهميةً من الانفعالات لأن الانفعالات هي نفسها أحداث، والشخصياتُ شخصياتٌ درامية لأنها ليست سوى أصوات، والكائن يتشكّل في الانعكاس الذي تقدّمه الكتابة عنه. إن المراسلة الشخصية تقلّد حوارَ الأحاديث المهذّبة بينما لا تملك الرسالة في القصة المتخيّلة سوى الصوت والكتابة لتكوين وحدة الشخصية مثبتةً صحة جملة «بوفون»: «الأسلوب هو الإنسان» هل كانت الراهبةُ شخصية أم مُؤلِّفاً؟ في رواية الرسائل يستغلّ المؤلفُ العلاقة بين الواقع والتخيّل ليبذر الشكَّ. وفيما بعد، استخدم الكثيرُ من الروايات المواضعةَ التي تَجْعل من المؤلِّف مجرَّدَ مكتشفٍ وناشرٍ للرسائل-لا بالرغبة الخرقاء في الاعتقاد بأن هذه القصة المتخيلة جديرةٌ بالثقة، وإنما لأن ذلك يَسمَح بطَرْح الموضوع الشائق وهو معرفة كيف تخلق التقنيّة الجديدة مفعول الواقع.

تكاثرت الرسائل في فرنسا وفي انجلترا بسبب الميل المتزايد الحدّة إلى العواطف والرأفة والصدق كمفاهيم فلسفية وسيكولوجية تَستَتبِع علاقات ضمنية اجتماعية وسياسية. وخلال القرن الثامن عشر كله، ظهرت عدةُ تآلفاتٍ بين العقل والعواطف كأفضل وسيلةٍ للتوفيق بين طموحات الفرد وقيود المجتمع، وهذه الدينامية موجودةٌ في الوظيفة الاجتماعية المزدوجة للرسائل القائمة على الواجب والمتعة. الرسالة الحقيقية يمكن أن تحتوي على عناصر متخيّلة وعلى تحليل مقتضب؛ وبالطريقة نفسها يمكن للرسالة المتخيّلة أن تَمزج الخطاب الروائي السردي بالخطاب الأخلاقي، تماشياً مع المبدأ الجمالي السائد في القرن الثامن عشر والمستوحى من «هوراس» والذي يرى أن الأدب ينبغي أن يثقّف وأن يُسلّي. وانضافت إلى ذلك في منتصف القرن فكرةٌ مفادها أن الأدب ينبغي أن يهزّ القارىء أيضاً. والرسالةُ هي الشكل المثالي

لرواية القصص العاطفية لأنها الموضع الذي يكون فيه ردُّ الفعل هو الأغلب لا الفعل. والذي يتوسّع فيه كاتبُ الرسالة في وصف العواطف.

«وداعاً، لا يمكنني أن أترك هذه الورقة، فسوف يقعُ بين يديك، وبودّي لو نلتُ هذه السعادة نفسها: وأسفاه! ويا لي من مخبولة، إني أرى أن ذلك غير ممكن».

(غيليراغ، رسائل راهبة برتغالية)

ريتشاردسون كاتب الرسائل

صموئيل ريتشاردسون هو أحد الكتاب الرئيسيين لروايات الرسائل. ففي ١٧٤٠، نشَر «باميلا أو الفضيلة المكافأة» وهي قصةٌ غير عادية حظيتْ بنجاح كبير. وبطلتها خادمةٌ روت في رسائلها لأهلها محاولات سيّدها لإغرائها. لقد انجذبت باميلا إلى السيد «ب» بالرغم من عنفه - وقد حاول اغتصابها ولم يتوقّف إلا أنها أُغميَ عليها في اللحظة المناسبة. بيد أنها رفضت أن تكون عشيقته. وبعد أن استولى «ب» على الرسائل التي لم تستطع إرسالها إلى أهلها وقرأها تأثّرها بعفاف الفتاة وأراد الزواج بها.

القراءةُ العامة لهذه الرسائل أقنعت النبلاء الريفيين المحليين بأن هذه الرهافة الأخلاقية لدى «باميلا» بلغت حدّاً يَسْمح للفتاة بأن تنضوي إلى عالمهم الرفيع. لقد مُجِّدتْ كنموذج، وانتصرت في التجارب الأخيرة التي واجهتها امرأةٌ من البرجوازية حين أصبحتْ أمّاً مثاليةً.

لم يلق ريتشاردسون قُرّاءً متحمسين فقط. فالتقليد الساخر لروايته الذي كتبه «هنري فيلدنغ» في «شاميلا» (١٧٤١) عَرضَ بطلةً متحايلة لا وجود لفضيلتها إلا في عذراويتها المزعومة.

أبرزتْ «باميلا» وروايات الرسائل الأخرى كون العلاقات بين الرجل والمرأة كانت وشيجة الصلة حينئذٍ بالعلاقة الطبقية: وتكون الرسالةُ شكلاً من

أشكال الكتابة النسائية على نحوٍ نموذجي لأن الرسالة لا تتطلب إلا القليل من الثقافة والكثير من الفراغ و«ريشة الكتابة - كما يقول ريتشارسون-بين يدي المرأة، جميلةٌ جمالَ الإبرة».

روايةُ ريتشاردسون التالية «كلاريس هارلو» أبرزت صراع الجنسين عَبْر نزاع المراسلة. إن أطول رواية كتبتْ(ثمانية مجلّدات في أكثر من ألف وخمسمائة صفحة) تصاغُ بين مراسلات متعدّدة ببراعةٍ خارقةٍ للعادة. كانت كلاريس فتاةً فاضلة لأهلٍ جشعين لم يتوانوا عن تزويجها برجل تكرهه. عارضت هذا الزواج وتركت المنزل بصحبة ماجنٍ «لوفلاس» أعطاها مخدراً واغتصبها. وقد تخلّصت منه وهيّأت نفسها لموتٍ شريف، في حين رفضت أسرتُها أن تَغفر لها زلّتها. وقُتِل لوفلاس في مبارزة.

هذه القصة النموذجية والتي هي أيضاً تحذيرٌ أثارت الاهتمام الكبير: وقد رجا القُرّاءُ المؤلّفَ قبل أن يُنشر الجزءُ الأخير أن يجعل للرواية نهايةً سعيدةً، واستخدم النصُ الرسائل لغايات أخلاقية: أظهر هذا النصُ بطريقةٍ فاتنةٍ أن الحبكة يُضحّى بها في سبيل الأخلاق التي حُلِّلتْ تحليلاً دقيقاً. وتُصبح القراءةُ والكتابةُ حَدَثين أخلاقيّين وروائيين في ذاتهما.

الرسالةُ بطبيعتها مناجاةٌ ذاتية. وهي لذلك تقلّص ذبذبات الأبطال السيكولوجية. وتتكوّن الشخصيات في انعكاس الكتابة. وفي حين كانت «باميلا» تُظهر الكتابة المكافأةَ (كما هي الحال فيما بعد، في «هيلويير الجديدة لروسو)، وتُندِّد «كلاريس هارلو» بالكتابة التي تُخان والتي تخون (كما هي الحال فيما بعد، في العلاقات الخطيرة، لـ«لاكلو»). لكن الحاجة إلى الإيمان بسلطان الكلمات تَرْمز إليه الرسائل، حتى حينما تَستحضر هشاشة هذا الاقتناع.

ترجم روايات ريتشارسون «الراهبُ بريغو» الذي لاءم قليلاً بين النص والذوق الفرنسي فقلّل من الخواطر الأخلاقية وزاد من حظّ العواطف.

وكتَبَ ديدرو «مدح ريتشارسون» فزاد من تأثير أعمال الكاتب الإنجليزي التي «تَرْفع الفكر»، وتؤثّر في النفس، وتتنسّم أبداً محبّة الخير».

الديناميّة الخاصة للرسالة

استقبال القارة لريتشاردستون يأتي من أن الناس كانوا يستخدمون الرسائل من تلقاء أنفسهم ليتحدثوا عن حبكات الحب وقصصه، وإنما كانوا يستخدمونها في جميع الموضوعات الأخرى. و«رسائل امرأة من البيرو» (١٧٤٧) للسيدة دي غرفينيي (١٦٩٥-١٧٥٨) تستفيد من الصدق الظاهر في الرسالة كي تَعْرض آراءَ امرأةٍ ساذجة حول المجتمع الغريب - وهذه حبكةٌ نجدها في كتاب «فاني بورني» «ايفلين أو قصة دخول يتيمةٍ العالم» وفيه تتحدث البطلة عن أعمالها الخرقاء إلى الناطور. وقد استُخدِمتْ شخصيةُ المُلاحظ الأجنبي كثيراً في الهجاء عن طريق الرسائل منذ ظهور كتاب منتسكيو الشهير: «رسائل فارسية». ويمكن للرسائل أن توضح مدى الفروق بين المجتمع والأفراد بَعْرض حماقاتهم الخاصة وبالسعي إلى التوفيق بين القارىء الحكيم والمؤلف الغائب.

تتحدث روايةُ القرن الثامن عشر، على العموم، عن الاختيارات والقيود المفروضة على الشباب عندما ينتقلون من سن الطفولة إلى سنّ الرشد. ويَسْمح الحبُّ والصداقةُ- وهما الموضوعان الرئيسيان في الرسائل إلى الأقرباء- عن طريق القصة المتخيلة، بتحديد نوع التصرّفات التي تجب مكافحتُها في قلب الأسرة أو التي يجب الاستمرارُ فيها. ومبادلة الرسائل في الروايات المعتمدة على الرسائل يُتيح الحصول على الخبرة، لأن ذلك يُنمّي العلاقات الشخصية ويُيَسِّر تحليل عقلية الشخصيات. والوضعُ السكوني بالضرورة الذي يتضمنّه فنُّ كتابة الرسائل يُوضِّح ما تقدّمه هذه الرسائل من نتوءاتٍ ومبادلاتٍ سيكولوجية. وهذه الدينامية تتناقض مع رواية التشرّد حيث تغدو ذاتيةُ الشخصيات المتحركة أبداً بطبيعتها مُقولبةً في الغالب.

وظهر استخدامٌ جديد للرسالة في معالجة شؤون الاقتصاد المنزلي والعائلي والأنثوي مع جولي أو الهيلوينير الجديد «لروسو»، وهي رواية

أخرى من روايات البرّ. وقد طُبعتْ اثنتين وسبعين طبعة بين١٧٦١و١٨٠٠؛ وأُعيد طبعُ ترجمتها الإنجليزية عشر مرات على الأقل في المرحلة نفسها. وهذه الرواية تتابع تقدُّم الحبِّ المضطرم بين «جولي» ومربيِّها الشاب «سان برو». وتحت ضغط العداء الأبوي وتبكيت ضميرها، رفضتْ جولي مربيها وتزوجت السيد «دي وولمار» المتكّتم المحترم. وعندما عاد «سان برو» استُقْبِل في ملكيتهما حيث وجَد أن الهوى تحوّل إلى فضيلة أنيقة دُعيَ إلى مشاركتها فيها. أن تحوّل الفتاة «جولي» المتمرّدة إلى أم «مثالية يذكّر بتحوّل «هيلونير» العصور الوسطى - التحوّل الذي نقلته الأسطورةُ - التي مرّتْ بالهوى ثم بالتقوى.

كان روسو يقول إنه ليس في روايته شريرٌ ولا شرٌ، أما «العلاقات الخطيرة» فهي على العكس، تَسْتكشف الشرَّ. إن الرسالةَ، بكونها موضعاً للتفكير، تمتاز بكشف النقاب عن سبق التصميم في الحبكة: من مثل المكائد التي نظّمها الإباحي «فالمون» وشريكته «مدام دي مرتيي». وإذا كان في هذه الرواية شيءٌ من الصدق فهو يعود إلى المسارّات المتبادلة - وهكذا يُعرَض الشر ليسهل تدميرهُ. وإلا فلن نجد سوى الرياء الدافع إلى جميع مشروعات الإغواء. فليست الأحداثُ هي المجرمة، كما يوحي نصُّ «لاكلو»، وإنما المجرم تواطؤ العقول: والفضيلة عقليةٌ.

والرسائل في القصة المتخيّلة يزيد في مصداقيتّها أسلوبُها العفوي. فالكتابات الصادرة عن القلب تكون مقنعةً عندما لا يبدو عليها فرطُ الإتقان، والمؤلفون كالناشرين يلفتون الأنظار أحياناً إلى ما في الرسائل من تفكّكٍ وغموض. والفوضى قد تكون بليغةً جدّاً، ولاسيما عند جيشان الهوى، لكنه قد يُعبَّر عنها بالبناء الروائي الحسَن، مثلاً بالتوقّف والمقاطعة والاعتراض. وفي «العلاقات الخطيرة» يُسْتَحضَر النظام بالحبكة المعقّدة وبالتنظيم الشكلي الدقيق الذي يجعل الفوضى التي يستحضرها أكثر فوضوية.

الرسالة في الرواية الأوروبية

بَرزَ أثرُ ريتشاردسون وروسو وتأثيرهما في أوروبا حتى روسيا التي تُرجم فيها ريتشاردسون في التسعينات من عام ١٧٩٠. وقبل رواية غوته، عرفت القصةُ المتخيّلة المبنية على الرسالة شيئاً من الانطلاق في ألمانيا بفضل «قصة الآنسة دي سترنهيم» لـ«صوفي فون لاروش» التي طُبعت ثماني مرات في السبعينات ١٧٧٠ وتُرجمتْ في الوقت نفسه إلى النيرلندية والفرنسية والإنجليزية. لقد حامت الشبهةُ حول البطلة اليتيمة التي أُرسلَتْ إلى القصر بأنها عشيقة الأمير، فهجرها الرجلُ الذي تحبُّه من جرّاء ذلك. ثم أُوقع بها في زواج كاذب نبيلٍ آخر، فغيّرت هويّتها واستقرت في انجلترا. لكن زوجها الكاذب اختطفها إلى ايكوسيا حيث انتهى الأمرُ باكتشافها؛ وعندئذٍ قبلت أن تتزوج خاطَبها الأول. والرواية تمزج بين الحساسية والواقعية وتلحّ على التجربة المثالية والبليغة لدى النساء، وهي تجربة تناقض مع المثل الأعلى لحركة «العاصفة والاندفاعية» حيث تظلّ الأنوثةُ صامدةً.

يَنْصبُّ اهتمامُ القارئ في «آلام الشاب فرتر» لغوته، على شاب يكابد مرارة الألم. فقد لقي هذا الشابُ فتاةً تدعى «شارلوت» أو «لوت» وهي شابةٌ تقوم بدور الأم لأخواتها. وهو يُقيم معها علاقةً تَسْتَحْوذ عليه مع أنها مخطوبة «لالبير» الغائب دائماً. حتى إذا ظهر «آلبير» تكوّنت صداقة ثلاثية، لكن «فرتر» لم يكتف بهذه الصداقة فسافر للعمل في إحدى البعثات. بيد أن البعد لم يَشْفه، فعاد ولم يستطع أن يتحمّل رؤية البير والفتاة سعيدين معاً، ولم يستطع أيضاً أن يتجاوز وضعه كبرجوازي فأطلق على نفسه رصاصةً في الرأس بغدّارة «البير». وفي حين أن هوى الحب في «هيلويير الجديدة يعلّم الفضيلةَ إذا ما رُوقب وضُبِط، فإن هذا الحب بالنسبة إلى «فرتر» لا يوجد إذا ما رُوقب وضُبِط. و«المنزل لثلاثـــةٍ» ممكنٌ بالنسبة إلى «سان برو»؛ لكنه غير ممكن

لدى «فرتر» بسبب تقلّبه. ومع أن القراء استجابوا استجابةً حماسية لكآبة الشخصية ولاستلابها، إلا أن تعليقات الناشر اللاذعة أحياناً قد شدّدت على بعض الجوانب التهكميّة، من مثل بعض مشاهد البيئة في الرسائل أصبحت كليشيهات تُقلَّد تقليداً ساخراً - مثلاً تستخدم الرملَ لتجفّف حبر مذكّراتها، وعندما يقبّل فرتر الورقة المكتوبة يتسرّب الرملُ إلى فمه إن قصةً مُتخيّلة بصوتين أو بعدة أصوات يُمكنها أن تكون عالماً مصغّراً لمجتمع أكبر فيه يمكن التحقّق من اكتشافاتها. لقد لجأ ريشارسون وروسو إلى الرواية إذ لا انسجام دون فَرْق وأن بعض هذه الفروق لا يمكن أن تَبْلغ الانسجامَ إلا بالموت. إن استخدام «غوته» للرسالة وحيدة الصوت يُظهر أن الصوت الواحد يمكن أن يكون ناشزاً، وكذلك صداه بعد الموت. وحين تسعى القصةُ المتخيلة القائمة على الرسالة لتعلم فيم يُفكِّر الناسُ وبمَ يحسّون ولعلهم لا يُحسنون التعبير عن ذلك، فإنها تنتهك الأعراف الاجتماعية مؤقّتاً حالةً قليلا التوترات القائمة بين الفرد والمجتمع في آخر القرن الثامن عشر. فالرسائل يمكن أن تُعبِّر عن عناصر الانتهاك التي يُبطل مفعول طبيعتُها كقصة متخيّلة موطنها مملكةُ الخيال. وذلك لا يخلو من أن يسوق إلى الالتباس المثير للاهتمام بين الواقع والمُتخيَّل.

وبهذه الطريقة، لعبتْ القصةُ المتخيلةُ القائمة على الرسائل دوراً هاماً في تاريخ الأفكار، وبخاصة في يقَظَة الحساسية. إنّ تنظيم السرد الروائي حول شبكةٍ معقّدةٍ من الرسائل هو، بالنسبة إلى المؤلفين، تحدٍّ يَستوجب تنوّع اللهجة والمهارة. أما بالنسبة إلى القرّاء فإن لذّة التنوّع تعزّزها لذة تقدير مدى صدق الرسائل واكتشاف وجهها الساخر.

إن رواية الرسائل المتّحدة اتحاداً وثيقاً بالدراما وبالحديث وبالمذكّرات وبالتاريخ ظلّت شعبيّةً حتى بداية القرن التاسع عشر حين نضب هذا الفنّ الأدبي من ذاته لقد حطّمتْ التغيرات الإيديولوجية هذا الإجماع الغامض الذي شجّع قرّاءَ الرسائل على تمييز مختلف الأصوات وعلى إعادة بناء القصة الموزّعة بين عدّة نصوص.

ســـاد SADE

أثار المركيزُ دي ساد، مثل «بَيْرون» قبل نصف قرن، الرأيَ العام بحياته وبمؤلّفاته. فطيشُه الماجنُ (خَرقُ المقدّسات، بجلد امرأة شابة في يوم عيد الفصح؛ التهتك الجنسي بصوره كافةً، التغرير بالأولاد والبنات) أدهشت معاصريه وكأنها رموزٌ لعهدٍ بائدٍ بغيض. وقد آثرت أسرتُه والسلطةُ الملكية أن يُبقيا في السجن هذه الشخصيةَ المزعجة التي تأبى الانصياع.

السجنُ والمُتخيَّل

أصبح السجنُ قدره. سُجِنَ بأمرٍ ملكي استبدادي في «فنسين»، ثم في «الباستيل»، وأطلقتْ الثورةُ سراحه وبدا كمنْ آمَنَ بها لحظةً من الزمن. ولم يَحلْ التزامُه النضالي مع ذلك دون توقيفه من جديد في عهد «الإرهاب». وأنقذه من المقصلة سقوطُ «روبسبيير»، فنَعِمَ ببعض سنوات الحرية في عهد حكومة «المديرين» قبل أن يُصبح ضحيةَ عودة النظام الأخلاقي الذي رافق انقلاب «بونابرت» وانطفأ بعد ثلاثة عشر عاماً في مأوى «شارنتون» دون أن يستردَّ حريته. لقد لجأ ساد إلى عالم الخيال بعد أن أُلجِمَ ونُغِّص في رغباته، وحُطِّم في جسده. وكان ردُّه على ذلك، في السجن، بالحصون الخيالية التي يعيش فيها نبلاءُ إقطاعيون فاسقون بوسعهم إشباع غرئزهم الأشد جنوناً. كان قارئاً نهماً يتطلب كثيراً من الكتب، ويَبْحث في المؤلفات عن الحجج التي يُرسِّخ بها ماديته وإلحاده. وفي حكاية الرحلات يلتمس أدلةً على نسبيّة الأخلاق. حرّضَتْه القصصُ المتخيلة المعاصرة، فاندفع إلى الإبداع الأدبي متنازلاً عن عجرفة الإقطاعي النبيل في سبيل حقوق الأديب الجديدة.

عكف على المسرح وسعى إلى أن تُمثّل مسرحياته خلال الثورة، لكنه وَجَد فسحةً متميّزة من الحرية الفكرية في الحوار الفلسفي وفي الفن الروائي وتتنافس لدى «ساد» ثلاثة نماذج روائية (مئة وعشرون يوماً من سدوم» (نُشِرت في ١٩٠٤)، وهي تُكثر من الحكايات المندرجة في إطار، بحسب التقنيّة التي اشتهرت بها «الديكاميرون» أو «الهبتاميرون»؛ و«آلين وفالكور ١٧٩٥» وهو يُتابع رواية الرسائل كما هي عند ريتشاردسون وروسو؛ و«كوارث الفضيلة ١٧٨٧) وهي قصةٌ من النمط الفولتيري.

مريضٌ أم عبقري

إن جميع أعمال ساد التي حُجِر عليها ولاحقتْها الرقابة انتشرت سرّاً في أنحاء أوروبا. وبينما استمدّ منه في فرنسا الروائيون الفلوبيريون والشعراء البودليريون وشعراء ما قبل الرمزية «المنحطّون» الذين ساروا على آثار «هويسمانز» والسرياليون الذين تابعوا «آبولينير» مثال الغيرية التي لا مساومةَ فيها، تغنّى الإنجليزي «سوانبورن» في أشعاره بالفاسق الملهم، الجدير بأن يوضع مع «قياصرة» سويتون، كما أرعب زملاءه حين لمحّ إلى أنه يجدّد في دارته العربدات السادية. وفي برلين، إنما طُبعتْ لأول مرة «مئة وعشرون يوماً من سدوم» بعناية طبيب الأمراض النفسية «ايوان بلوخ» باسم مستعار هو «أوجين دوهرين». وجسّد «بيترويس» جميع مناقشات السنوات التي سبقتْ انفجار ١٩٦٨ في صورتيْ «مارا» المناضل الثوري، و«ساد» المتزّد الفردي: المسرحية، «مارا - ساد» التي مُثِّلت في جميع اللغات، عملها فيلماً «بيتربروكز».

وسواء أكان «ساد» مريضاً عقليّاً أم عبقريةً شعرية، مدافعاً عن جميع ضروب الإرهاب الماضية والآتية أم محرّراً للإنسان، إقطاعيّاً أم ثوريّاً. فإنه قد أصبح وجهاً لا محيد عنه في الحداثة الأوروبية.

بوتوتسكي

إنه يَصقل الكرةَ الفضيّةَ لغطاء
إبريق الشاي
وهي ما تزال مُفرطة الضخامة
ويا له من شاغلٍ غريب توزّع السنوات
الثلاث الأخير من حياته.

مصير غريب

وَرثَ «يان بوتوتسكي»، وهو ارستقراطيٌ بولوني شاب، (١٧٦١-١٨١٥)، ثروات القرن الثامن عشر. كان رجلاً عالميًّا، يتكلم بطلاقة ثماني لغات، وارتمى في وقتٍ مبكّرٍ، في زوبعة الرحلات: فبعد بولونيا وأوروبا- وطنه- فتنته تركيا ومصر. وفي ١٨٠٥، كان عضواً في بعثة روسية إلى الصين، بناءً على توصيةٍ من وزير الخارجية الروسي الأمير البولوني «آدم تشارتورسكي».

كان ذا تنشئةٍ موسوعية على جميع أصناف الاستقصاء العلمي-سواء أبحثَ عن جذور العالم السلافي في عملٍ علمي مدهش هو «بحوث حول السرمتية» (١٧٨٩-١٧٩٢)، أم شارك راكبَ المنطاد «بلانشار» في الصعود بالمنطاد فوق «فرسوفيا» بصحبة خادمه التركي عثمان وكليه «لولو».

كان هاوياً للمكائد السياسية، ونائباً مناصراً للإصلاحات، فبذل في بولونيا نشاطاً سياسيًّا كثيفاً أثناء السنوات الأربع للمجلس التشريعي. اشتُبه بأنه يتعاطف مع اليعاقبة، فترك بولونيا إلى إسبانيا والمغرب حيث كان يعتزّ بأنه «سويدون مُلكٍ جديد».

الحكاية الكاشفة للأسرار

العملُ الأدبي لهذا الفكر الطُّلَعَة إلى كل شيء شعارُه الرحلةُ. والرحلاتُ الحقيقيةُ تتلوها رحلةٌ خيالية. وروايته «المخطوطة التي وُجدت في سرقسطه» (١٨٠٤-١٨١٤) تبدو وكأنها الثمرةُ القصوى لارتحالاته العديدة. إنها الحكاية الكاشفة التي تروي المغامرات الغوطية «لالفونس فان وردن» وقد كُتبتْ بالفرنسية وترجمت إلى البولونية في القرن التاسع عشر. هذه المجموعة من الفصول المخالفة للمألوف، فصول التشرّد والفصول الخيالية الغريبة والفصول الفلسفية، تذكّر بنيتُها ذات الأدراج بسرْد الحكايات العربية. ففي الجبال المسكونة بالأرواح من «سييرا موريرا»، تتنقّل الشخصياتُ التي تروي حياتها بالرغم منها في الزمان والمكان بفضل تعاون قوىً خفيّة تجسدُها حسناوان تونسيتان، هما رسولا الليل.

عرفت «المخطوطة التي وُجدت في سرقسطة» مصيراً استثنائياً. وطُبعت هذه الرواية الواسعة في أقسام، في بطرسبرج في ١٨٠٤وأُعجب بها منذ ظهورها اسكندر بوشكين، وهي تقع في ستة وستين يوماً، وتطوف، على نحوٍ مغفلٍ، بأوروبا على شكل نسخٍ منسوخة باليد. وبعض هذه «الأيام» حققت لبعضٍ المنتحلين الذين انتحلوها لأنفسهم- ومنهم شارل نوييه وواشنطن إرفنغ- نجاحاً في الكتبات. وهكذا فإن الأهواء الغريبة القريبة من التصوّف، بل من الشيطانية، والتي تُلازم «بوتوتسكي» فتنتْ الجمهور الأعظم من القرن التالي الهاوي للروايات السوداء.

وأخيراً، بلغت الكرة الحجمَ المطلوب. واستقرّت في مكانها دون عناء: ففي ٢٠ تشرين الثاني من عام١٨١٥، أطلق الكونت «يان بوتوتسكي» على نفسه رصاصةً في الرأس.

روســو

١٧١٢ - ١٧٧٨

«لا تنفكّ الإدارةُ عن الكلام عندما تسكت الطبيعةَ».

«خطابٌ حول أصل التفاوت وأسسه»

وُلد روسو في جنيف في ١٧١٢، في أسرةٍ ساعاتيّة، وماتت أمُّه في عقابيل الولادة. تقاذفت الأيدي، الصبيَّ الصغير، وتُرك لنفسه في الأغالب، فكان نصيبهُ نصيب اليتيم المتقلّب الرقيق الحال. كفلته عمّته في بادىء الأمر ورُبّي حتى العاشرة بجنب هذا الأب الذي ظُنَّ به الإهمالُ بالرغم من الدفاع الذي أثبته روسو في «الاعترافات» (١٧٨١-١٧٨٨). ثم أرسل إلى مدرسةٍ داخلية مع ابن عمٍ له، قبل أن يشرع في التدرّب وهو في سن الثانية عشرة. وبعد سنتين تزوّج أبوه مرةً ثانية في مدينة أخرى. بيد أن سلوك المتدرب اعتوره الخللُ في جنيف: فهو يسرق وتسوء أموره. وفي سن السادسة عشرة، ترك جنيف، وهو شديد البؤس دون شك، ومضى على وجهة ولم يترك هذا الفرُّ شيئاً وراءه. مَنْ ذا الذي يمكن أن يصدّه عن ذلك؟ من ذا الذي يريد أن يتكفّل به.

الشــاب الشريد

كما فَعَل «رامبو» في القرن السابق وكما فعل مؤلّفو «جيل البيت» فكذلك مضى روسو على وجهه. كانت تجربة التشرّد الشبابية هذه حاسمةً، لا بسبب السعادة التي توفّرها في لحظتها من نشوة حلم اليقظة والاستقلال

فحسب، وهي النشوة التي ترويها «الاعترافات»، وإنما أيضاً بسبب مصادفات الطريق التي احتفظت لليافع ببعض الدروس التي لا تُحمى.

كانت فرصةٌ لقاءَه السيدة «دي وارنز» التي كان محميًّا لها زمناً طويلاً قبل أن يصبح عشيقها. هذا اللقاء خلقه خلقاً جديداً أمام نفسه؛ فعلى الصعيد العملي، أتاح له الحصول على ثقافة واسعة عصامية، بين العشرين والخامسة والعشرين.

ولكي يمتهن روسو مهنة ناجحةً في حياته، جرّب نفسه في مهنٍ شتّى: مربي أولاد النبلاء، سكرتير سفارة في البندقية في ١٧٤٤، سكرتير خاص لأشخاص أثرياء مثل السيدة «دوبان» – أنفق وقتاً طويلاً قبل أن يَعثر على دربه.

ولم يبدأ بالبروز، في عالم الآداب إلا عند اقترابه من الأربعين، وذلك في «مقالة في العلوم والفنون ١٧٥٠» الذي نال جائزة أكاديمية «ديجون» وشهر مؤلّفه بين يوم وآخر. وبعد سنتين، عرف نصراً مماثلاً في العالم الموسيقي في «عراف القرية» الأوبرا التي أثارت حماسة البلاط والمدينة لكنه لم يخزن الدخلَ الذي وفّرته الشهرةُ على العكس تماماً. وكان روسياً نصيراً مقتنعاً للموسيقا الإيطالية ضد الموسيقا الفرنسية، فلم يلبث أن غدا عدّواً «لرامو»، واختلف مع فرقة الأوبرا، وردودُ فعله على نجاحه كانت محيِّرةً: فبعد عَرْض «عرّاف القرية»، رفَض أن يُقدَّم للملك؛ وبثباتٍ لم يتزعزع قط هَرّبَ من المعاشات والمكافآت. أثار هذا الموقفُ السخطَ وجَعَل منه ملامةً حيةً في وسط المثقفين الذين يهاجمون النظام بقلمهم لكنهم لا يتحرّجون من أن يعيشوا بهباته. وكان روسو يرى أن أمانته لنفسه تمرّ بالتقشف. ولا شك أن ذلك يعني أيضاً الأمانة لشبابه. وفي مدى عشرين عاماً انتقل روسو من ذلك الوضع المتواضع إلى صالونات الارستقراطية المالية ثم إلى صالونات الارستقراطية الراقية. وأبى، حفاظاً على شرفه، أن يُفيد من ذلك أية فائدة شخصية. والرواية الثورية صحيحةٌ بهذا الصدد: إن روسو، المدافع عن الفقراء ظلّ طوال حياته فقيراً، قاصراً نفقاته على نحو ستمائة ليرة يُنتجها – مع تعارض السنين- بيعُ كتبه ونسخ مؤلفاته الموسيقية. والنتيجة هنا: روسو يكتب «فقير» حيث يكتب فولتير «صعلوك».

فكرٌ مستقل

هناك مدرسة لدروب الترحل، وهذه المدرسة تَفْصله عن الأدباء الذين سِيقَ إلى مختلطتهم طوال المرحلة الباريسية الثانية (١٧٤٥-١٧٥٦): لأنهم جميعاً - ما عداه - قضوا شبابهم محتجزين بين جدران المعهد، وروسو ابن التشرّد والفضاء الطلق. وعندما يتحدّث فولتير وروسو عن الحرية، فهل كانا يفكّران في الشيء نفسه؟ لم تَسْتند الكلمة إلى التجربة الإنسانية ذاتها، وهي لا تُثير الذكريات ذاتها، ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن كلمة إنسانية.

والذي سيصبح «يهوذا» في نظر فولتير لم يَنْضو بطريقة غير مشروطة إلى جانب الموسوعة. فبينما كانت المعركةُ مُستعرة بين التقدميين الذين اختاروا حرية التفكير وبين المعسكر الكاثوليكي المحافظ، رفض روسو أن يدخل المنطق الحزبي. وهذا الرفض ساقه إلى أن يُصبح العدوَّ اللدود للجانبين وأن يجد نفسه محروماً من كل سنَدَ عندما فُرضتْ الرقابة على أعماله. بيد أنه أبى أن يتنازل عن حرية الفكر مهما تكن النتيجةُ. وقد تعارضت حساسيتُه الفلسفية مع مُحيطه في نقاطٍ عدة، ولاسيما في المادية والحتمية. وإذا كانت مسيحيته خالية من كل ما هو أرثوذكسي، فلا ريب أنه مؤمناً إيماناً عميقاً، وأنه كان ثائراً من صميمه على الإلحاد الذي أحاط به.

ينتمي روسو إلى جيل «الفلاسفة» الثاني: وكان عمره تقريباً كعمر ديدرو الذي أصبح صديقاً له، لكن بينه وبين فولتير ثمانية عشر عاماً وبينه وبين مونتسكيو ثلاثة وعشرون عاماً: وهذه المسافة الزمنية هامةٌ: لقد احتفظ روسو طوال حياته بالاحترام العميق لمونتسكيو؛ واحتفظ بشيءٍ من إعجاب الشباب لــ«آرويه الشهير» (فولتير) بالرغم من الأذى الذي ألحقه به.

فلسفة روسو

عمّق روسو في «مقالة حول أصل التفاوت» ١٧٥٤ ما حَدَسه في مقالته الأولى: ما قُدِّم في عمله الأول بشكل التضادّ توسّعَ في النص الذي تلاه إلى بحث عن الأصل. إن تشويه الطبيعة الذي اكتفى النصُّ الأول بمعاينته يُفسَّر منذ الآن من خلال ممرّ التكوين الذي يقود الإنسان من الحالة الطبيعية إلى الحالة الاجتماعية، أي من الحرية إلى الاضطهاد ومن البراءة الأصلية إلى الشرّ المعمَّم.

وبطريق «هيلوييز الجديدة» (١٧٦١) انتشرت موضوعاتٌ روسو في الجمهور الأعظم: إن الحب المعاكس بين فتاة نبيلة وحبيبها من العامّة يُشكّل نسيجَ عملٍ أشاعَ إلى جانب حب الطبيعة وتذوق السعادة البيتية، خميرةَ التمرّد على مجتمع الطبقات. وكان نجاح هذه الرواية القائمة على الرسائل عجيباً في أوروبا بأسرها.

أصبح روسو منبوذاً من الموسوعيّين، ولم يَعُد على وفاقٍ مع معاصريه، لم يَعدْ يكتب معهم ولالهم، لكنه استمرّ في إنتاج روائعه، مثل «اميل ١٧٦١» الذي يَضَعُ أسسَ تربية غير تسلطية، ومثل «العقد الاجتماعي» وهو، عملٌ حاسم في الحقل الفلسفي إذ وضع فيه مبادىء سياسية ديموقراطية جذرياً ولاليبيرالية للغاية، معارضاً الحكم المطلق الذي دافع عنه «هوبز». لقد سعى روسو، بعد أن أخَذ بالتقاليد الطبيعية العادلة، الهولندية والألمانية قبل كل شيء، إلى أن يؤسِّس السلطة على الحرية الإنسانية، محاولاً بذلك أن يأتيَ بالحل السياسي لشرور العالم الحديث الذي شخّص مرضه في أعماله السابقة. لم يُقرَأ «العقدُ الاجتماعي» إلا قليلاً إبّانَ صدوره، لكنه أصبح أنجيل الثوّار الفرنسيين، مع تشويهات محتّمة للمعنى على كل حال. وإنما وجدت فلسفةُ روسو قُرّاءها الدقيقيين في ألمانيا، لا في فرنسا، بواسطة «كانت».

هذان العملان الرئيسيان كانا السبب في إدانته في ١٧٦٢؛ وحينئذٍ لاذَ بالفرار. نُفِي من فرنسا، ثم طُرِد من ملاجئه المتلاحقة في سويسرا، ولم يلبث أن أصيب بهذيان الاضطهاد الذي ما انفكّ مصائبهُ الحقيقية تغذّيه، فعاد إلى فرنسا التي لم تزل محظورةً عليه، ثم هرب إلى انجلترا بناءً على دعوة «هيوم». وساءت علاقته به خلال فصولٍ درامية فعاد إلى فرنسا في ١٧٦٧ ليقضي بقية أيامه في حياة نصف سرّية كان الترحال الإجباري للمنفّى نظيراً مأساوياً لترحال الشباب الحرّ. ولفّ نفسه بالوحدة التي أخذ يزداد تمسكاً بها، وأصبح الغذاء الوحيد حصراً على مدى مشروع السيرة الذاتية الذي خصّصه لإعادة المكانة لنفسه.

إن «الاعترافات» التي أخذ عنوانها من القديس أوغسطين والتي أنهاها في ١٧٧٠، و«حوارات روسو الحَكَم على جان جاك» التي امتدّ تحريرُها من ١٧٧٢إلى ١٧٧٦ «وأحلام المتنزّه الوحيد» التي أوقفها الموتُ في١٧٧٨ولم تُطبع في حياته وهذه الأعمال طبعتْ بعمقٍ الكتابة حول الذات. وعلى نحو أوسع شكلَ الفردية المعاصرة. وإذا كان تأثير روسو الأخلاقي، في القرن التاسع عشر، قد فعل فعلَه بقوة لدى مؤلفين حرّكهم المثل الأعلى للمحبة الإنسانية مثل جورج ساند، وهوغو، وتولستوي – من المحتمل أن هذا البعد، في القرن العشرين، كفّ عن أن يكون مصدراً للإلهام الحيّ. وبالمقابل فإن العلاقة بالذات التي أحكمها روسو ما تزال تَروعُ الخيالَ، تَشْهد على ذلك أعمالٌ معاصرةٌ مثل أعمال«وليام بويد» مثلاً.

الأخلاق لدى روســو

التاريخ الأدبي التقليدي يَضعُ «روسو» في موقعٍ مفصلي. وطالما قُدِّم روسو وكأنه المسؤول الأكبر عن انقلاب القرن، فهو الذي عمل على الانتقال من قيم النقد إلى قيم العاطفة، ومن السخرية إلى البَوْح، ومن لذعات الظُّرف إلى اندفاعات النفوس الكريمة ليس كل ما في هذا التقديم خطأً. فهو قد قطع

الصلة بتلك الجسارات الصغيرة التي قام بها المتحرّرون من السلطة الدينية والأخلاقية، وهاجم تفاهة الرذيلة، وهيّأ لتفجّر الفضيلة في آخر القرن، وإذا كان الرجوع إلى هذا الكاتب يحرّك أبداً النزعةَ الأخلاقيّة الثورية فلذلك أسبابُه. بيد أن علينا، كي نحترس من سراب الخطيّة التاريخية، أن نحتفظ في فكرنا بالنقطتين التاليتين. فمن جهةٍ، تعايشتْ النزعةُ الأخلاقيّة وتمجيدُ الحساسية، منذ بدايات عهد لويس الخامس عشر. ولم ينتظر الناسُ روسو ليذرفوا سيلاً من الدموع؛ تَشْهد على ذلك روايةُ «بريغو»، كما يشهد مسرحُ فولتير، كلٌ على طريقته. ومن جهة أخرى، لا مجال للشك في عقلانية روسو، وإن توهّم بعضُ الشارحين غيرَ ذلك، محتجّين بجملٍ مفصولةٍ عن سياقها، ولاسيما العبارة المشهورة جدّاً: «الإنسان الذي يتأمّل حيوانٌ فاسد» (وقد وردت العبارةُ في المقالة الثانية ١٧٥٤).

ولا شك أن نزعة «روسو» اللاعقلية قد منحتْ تلك القراءات الخاطئة ظاهرَ الاحتمال. أفلم يُدافع عن طيبة الإنسان الطبيعي التي يعارض بها دون كللٍ رذائل المتمدّنين؟ وهوكمربٍّ يَحْذر من المعرفة الكتُبيّة واللغوية. ويُعلن في «اميل» بحدةٍ لا سابق لها: «إني أكره الكتب، وهي لا تُعلِّم سوى الكلام عما لا نَعْرفه».

وفي «أحلام المتنزّه الوحيد» الذي عاد فيه إلى البحث في علاقته بالنشاط الفكري اعترف بغرابتها: «رأيت كثيراً من يتفلسفون على نحوٍ أكثر معرفة مني، لكن فلسفتهم كانت كالغريبة عنهم». وعلى امتداد أعماله والمحن التي ساقته تلك الأعمال إلى مجابهتها، أصبحت الحقيقةُ، أي ما هو الأكثر شمولاً، طابعَه، ما هو الأكثر شخصيةً؛ وذلك عبّر عنه هذا الشعار الذي جعله شعاراً له: «تكريس حياته للحقيقة».

ربَطَ روسو، منذ كتابه الأول، وتبعاً لحدسٍ حكَمَ أعماله كاملةً، ربَطَ التقدّم الفكري بالانحطاط الأخلاقي والسياسي. فكل كتاب من كتبه التالية كان عليه أن يُعيد لعبَ التناقض الأول المكوِّن الذي يَنْطوي على كتابه كتابٍ ضد

الكتب وأن يُبطل هذا التناقض وأن يُغيِّر مكانه. هذا المَيْلُ المتجدِّد هو أحد مميِّزات كتابات روسو وأحد المحرِّكات لتوتّرها الفائق للعادة. إن أعماله التي تَزْخر بوداع عالم الآداب، تتطوَّر بدفعات، وكأنما تتطوَّر ضدَّ إرادة المؤلِّف.

وبما أن الكتابةَ أقلّ الأشياء طبيعيةً فعليه أن يُبرِّر ذلك لا حيال جمهوره بل حيال نفسه. إن حركة التبرير الذاتي هذه أمرٌ جديد. فمع روسو تصبح الكتابةُ في ذاتها نشاطاً إشكاليّاً، وتغدو متشكِّكةً كما لم تكن من قبل. إن روسو يكتب على مثل حدّ السكّين مجازفاً بالسقوط إلى احتقار نفسه. ولعله بهذا التوتّر الجديد للكتابة، بهذه الحدة المؤلمة الجارحة والجريحة، بهذه المجازفة الشخصية التي لا ينفك يتجشّمها إنما يظل قريباً منا: حديثاً على نحو غريب لكنه حديثٌ على نحوٍ حميم.

* * *

غـــوته GOETHE

١٨٣٢-١٧٤٩

«هـــوذا رجـــلٌ!»
(نابليون)

«هوذا رجلٌ» هي الكلمة التي تعجّب بها نابليون بعد المقابلة الأولى من المقابلتين اللتين كانتا مع «غوته» في٢ و ٦ تشرين الأول ١٨٠٨. وبعد أسبوع مَنَحَ الشاعرَ وسام جوقة الشرف.

حيـــاته...

وُلد «غوته» في ٢٨آب ١٧٤٩ في «فرنكفورت سور لي مان». وكان أبوه «جوهان غاسبار غوته» دكتوراً في الحقوق ومستشاراً امبراطوريّاً (وهو لقبٌ فخري)؛ وكان جدّه لأمه حقوقيّاً أيضاً وعُمدةً لمدينة فرنكفورت. وقد أشرف على تربية «غوته» أبوه والمربّون. فتعلّم اللاتينية في السابعة، والفرنسية في التاسعة، واليونانية في العاشرة، والإيطالية في الحادية عشرة، والإنجليزية والعبرية في الثالثة عشرة. وفي ١٧٦٥ دَفَعه أبوه إلى متابعة دراساته الحقوقية في «لايبزيغ». وفيها كتَبَ قصائده الأولى وهي مؤلّفاتٌ خفيفة على نمط أسلوب «أنا كريون» وفي ١٧٦٨، أجبره نفثُ الدم على العودة إلى فرانكفورت، ثم استأنف دراسته في ستراسبورغ، في ١٧٧٠، ولكنه لم يدرس الحقوق إلا كواجبٍ كما كان شأنهُ في فرنكفورت، بينما فضوله إلى جملةٍ من العلوم المتنوّعة: الفلسفة، الطب، الكيمياء، التاريخ، اللاهوت، والجولوجيا، إلخ.

في ستراسبورغ التقى «هردر» الذي عرّفه بالشعر الشعبي الأوروبي. وفي ١٧٧١، عاد إلى فرانكفورت، بعد أن حصل على إجازته، وفتح مكتباً

للمحاماة، لكنه عكَفَ بخاصةٍ على الإبداع الأدبي. وبناءً على طلب والده، قَصَدَ «ويتزلار» من أيار إلى أيلول ١٧٧٤ ليتدرب في محكمة النقض الامبراطورية. وأوحى إليه أصدقاؤه بموضوع «آلام الشاب فرتر» (١٧٧٤). وعند عودته إلى فرنكفورت، في تشرين الثاني ١٧٧٤، قُدِّم إلى ولي العهد الأمير «شارل أوغست دي ساكس فايمار» فدعاه إلى الإقامة في «فايمار». وكان «ويلاند» مقيماً فيها، وبعد قليل وَفَد إليها هردر، وشيلر، وآخرون من هذه العاصمة الصغيرة للدوقيّة (كانت دوقيةً كبرى في ١٨١٥) مركزاً ثقافيّاً من الطراز الأول. وعُيِّن «غوته» عضواً في «المجلس السري» أي في الحكومة، منذ ١٧٧٦، وفي ١٧٧٩ غدا مستشاراً سريّاً يهتمّ بالمناجم والجسور والطرقات والجيش وإعادة إعمار القصر. وفيما بعد أصبح مديراً لمسرح الدوقيّة من (١٧٩١-١٨١٧)، وظل حتى موته ناظراً للمؤسسات العلمية والفنيّة، أي مكلّفاً بإدارة جامعة «إيينا»، والمتاحف والمكتبات والمعاهد الموسيقية في فايمار وإيينا.

ألهاه عبءُ وظيفته العامة كثيراً عن إنتاجه الأدبي، فقام في١٧٨٦ برحلته الكبرى إلى إيطاليا، دون أن يفوه بكلمةٍ لأحد عن مشروعه هذا، ولم يعد إلى فايمار إلا في ١٧٨٨. وألهمه اتصالُه بإيطاليا إلهامه الحاسم الذي سيُخْصب عملَ الكلاسيكي الآتي. وفيما عدا بعض التنقّلات القصيرة إلى البندقية، وسويسرا، وفالمي، والرين، وبعض الإقامات السنوية صيفاً في مدن المياه، في برهيميا، لزِمَ «غوته» فايمار، مع الاستمرار في الملاحظة المتنبّهة للعالم الأوروبي. ومات في ٢٢آذار ١٨٣٢، دون أن يرى باريس ولا لندن.

... وأعماله

تنوّعت تنوعاً كبيراً أعمالهُ الفكرية والفنيّة الخارجة عن الآداب، لكنها تتعلّق على الخصوص بالفنون الجميلة وبالعلوم. فقد شرَح أولاً، بالنسبة إلى الفنون الجميلة، معايير التحليل التي سيستخدمها فيما بعد في الأدب. ونُقطة انطلاقه هي الملاحظة لا الرسم التاريخي، هو يرى مثلاً ليوناردو دي فنشي الذي قرأ كتابه حول الرسم «فنانٌ ينظر مباشرةً إلى الطبيعة، ويلاحظ الظواهر

ويَنْفذ إليها في ذاتها». وفي ١٨١٧، خصّ «العشاء السرّي» لليوناردو دي فنتشي بكتابٍ صغير.

أما العلوم فما قاده إليها ليس ميلُه الطبيعي فحسب وإنما وظيفتُه الإدارية في جامعة «إيينا» حيث وقَفَ على شتّى المواد من علم الفلك إلى علم النبات والكيمياء والجيولوجيا وعلم التغيّرات الجويّة، وعلم المعادن وعلم الحيوان. وفي أثناء بحوثه في «إيينا» إنما اكتشف العظمَ الواقع بين الفكّين لدى الإنسان. والفكرةُ التي شغلته كثيراً هي فكرةُ النبتة الأصلية (الأعمال حول علم أشكال النباتات وتحوّلها، في ١٧٩٠). لكن الكتاب الذي بذل فيه عناية أكبر هو «نظرية حول الألوان» (١٧٩١-١٧٩٢ و ١٨١٠) وفيها يجادل نيوتن.

أعمال «غوته» الأدبية تَعكس مختلف الحِقَب التي تتالتْ في أثناء هذه الحياة الطويلة الواقعة على مفصلٍ هام من الأدب الألماني. والقصائد الأولى التي عملها في «لايبزيغ» ما يزال يُلْحَظ فيها الأسلوب المزخرف، (١٧٦٥-١٧٦٨). وخلال الفاصل الزمني الإجباري في فرانكفورت، خضَع لتأثير «التقوي»، (١٧٦٨-١٧٧٠). وبدءاً من إقامته في ستراسبورغ (١٧٧٠) وحتى المرحلة الفايمارية الأولى، انضوى إلى حركة «العاصفة والاندفاعة». وأخيراً فإن الاتصال المباشر مع أعمال العصور القديمة على تراب إيطاليا الكلاسيكي (١٧٨٦-١٧٨٨) حرّضَ في «غوته» انقلابه إلى الكلاسيكية. ووضع غوته الأسسَ النظرية لهذا الأسلوب بالتعاون بدءاً من (١٧٩٤) مع شيلر، الفيلسوف والشاعر. وفرّض غوته وشيلر نفسيهما كأميرين لهذه المدرسة الجديدة، بأعمالهما النموذجية من جهة، وبنقدهما الحاد للأدب المعاصر من جهة أخرى. وبعد موت شيلر (١٨٠٥)، وبعد الحروب النابوليونية والمعادية للنابوليونية، تكوّن عملُ الشيخوخة-وهو عملٌ يلامس أحياناً الرومانسية، الحركة التي يكرهها غوته مع ذلك. إن غوته يضمّ في أعماله وفي حياته على حدٍّ سواء، أكثر من أي شاعرٍ أوروبي، الاتجاهات الأكثر تنوعاً، لا بل المتضادّة، التي تلتقي مع ذلك في وحدة فنيّة وأخلاقية بمستوى متفرّد.

العاصفة والاندفاعة

شارك «غوته» في حركة «العاصفة والاندفاعة» بين ١٧٧٠و١٧٨٥ بأناشيد لبروميثيوس (بروميثيوس)، ومحمد «نشيدٌ لمحمد»، و«كرونوس»، وبقصائد غنائيتها مباشرة وحقيقية، وبخطاب عن «شكسبير» وببحثٍ عن كاتدرائية ستراسبورغ، وعلى الخصوص في العملين اللذين شَهراه وهما «غوتز فون برليشنجن» (١٧٧٣)، وهي مسرحية تَستهزىء بالقواعد الكلاسيكية والعمل الثاني هو الرواية القائمة على الرسائل «آلام الشاب فرتر» التي تعرّف جيلُ الشباب على نفسه، في حنين فرتر في عاطفته ورغبته في الاتحاد بالطبيعة، وفي تطلّبه لحياة يُقرّر مصيرها ذاتيّاً حتى الانتحار.

كشفتْ إيطاليا التي قَصَدها «غوته» في إثر عالم الآثار «ونكلمان» عن الاعتدال من أجل إبداعه الآتي. إن الهندسة المعمارية والنحت القديمين، وكذلك قرب الحياة الجنوبية من الطبيعة، إن ذلك أوحى إليه بقانون الانسجام الذي يجمع جميع الملكات الإنسانية: الفكر (الذي يسّرته الأنوار)، وكالفكر الحساسيةُ (العاصفة والاندفاعة)، والجسد كالعقل، والزهد المسيحي (البروتستانتي على الخصوص) كالحسية الوثنية المُلحدة.

وأمكن حينئذٍ للأعمال التي باشرها قبل هذه المرحلة أن تجد شكلها الكلاسيكي النهائي. إن «ايغمونت ١٧٨٨»، و«توركاتو تاسو ١٧٨٩»، و«افيجينيا في توريد ١٧٧٩-١٧٨٩» «فاوست١٧٩٠» استلهمت «العاصفة والاندفاعة»، لكنها اكتسبتْ فيما بعد طابعاً أشمل: وتلك حال «ايغمونت» التي ما يزال نثرها يحمل طابع «العاصفة والاندفاعة»، وحال الصيغة النهائية للقسم الأول من «فاوست»، وقد مُثِّلت «ايفيجيني» في فايمار، في١٧٧٩ في نصّها النثري الأول؛ لكن نصّها المحرّر في المرة الرابعة ١٧٨٦الذي يَحترم الوحدات الثلاث والمنظوم شعراً موزوناً هو الذي يجعل منها المأساة

الكلاسيكية الألمانية الأعظم نقاءً، والمجارية لأفضل مآسي راسين. وتهدف «توركاتوتاسو»، على غرار «ايفيجيني» على الكمال الأخلاقي الذي يَدْعمه مثلٌ أعلى لأنسيةٍ جديدة، هذا فضلاً عن الكمال الفنّي.

هذه الاعتقادات الكلاسيكية اغتنتْ بالإسهام الفلسفي لشيلر. وقد أفْضى تعاون الرجلين إلى جمالية «جديدة اغتذتْ بالتصوّر الذي ترجمه عن العصور القديمة «ونكلمان، الذي يمكن تلخيصه بالـــ «كالوكا غاثيا» (أي صفة الكائن الجميل والخيِّر). وبفضل «شيلر» تأثرت هذه الجماليةُ فوق ذلك بفلسفة «كانت». بيد أن شيلر يَعْطِف الأمر المُطلق الكانتيّ نحو الحرية الجمالية ذات الانسجام الأكثر طبيعية بين الواجب والمَيْل. وفي نهاية الأمر، وضَع التمييز بين الشعر الساذج والشعر العاطفي، والشعر الأول يُفْتَرض أنه شعر اليونان، والشعر الآخر شعر الأزمنة الحديثة، وصفة الشاعر الساذج نَسَبَها شيلر أيضاً إلى «غوته»، وهو ثناءٌ يُرِّب «غوته» من اليونان القدماء.

غوته الكلاسيكي

طرح غوته وشيلر نفسيهما ككلاسيكيين. وقد ناقشا وألّفا منهجياً في بعض الفنون الأدبية مثل الموشّح الغنائي والمأساة والرواية والملحمة، هادفيْن إلى ما هو عام وشامل في تقاليد أرسطو الذي قرأ باندهاش «فنّ الشعر» له. وهذه الجمالية التي تحققّتْ قبل كل شيء بعملهما المبدع، كانت، على الصعيد النظري، مدعومة بالنقد: فحصٌ لا رحمة فيه، في بعض الأحيان، للإنتاج الأدبي المعاصر، أو مجرّد القدح بالتفاهة، في القصائد الهجائية المشتركة «الكزينيان» (١٧٩٧).

وبما أن أحد المميّزات الجليّة للأسلوب الكلاسيكي هو الشكل، فإن غوته استدل بالإيقاعات الحرة في أيام شبابه-الأبيات الجرمانية-أبياتاً تَستلهم اللاتينية: الوتيد المجموع، التفعيلة اللاتينية واليونانية، والدكتيل أي التفعيلة

اليونانية واللاتينية المؤلّفة من مقطع طويل ومقطعين قصيرين. ويَحلّ محلَّ نثر دراما «العاصفة والاندفاعة» بيتُ الوتِد المجموع ذو الأجزاء الخمسة وغير المقفّى، وهو بيت مأسي شكسبير الذي افتتحه ليسنغ في الدراما الألمانية. وتتقيّد المأساة بالفصول الخمسة التي اقتضاها «هوراس»، وتتقيّد أحياناً بوحدتيْ الزمان والمكان اللتين نُفيتْ صحتهما على العموم في ألمانيا، حتى من الكلاسيكيين.

إلا أن هذه المقتضيات الأسلوبية ليست حصريّةً عند غوته الذي نراه يتنقّل بسهولةٍ من الشعر الموزون في «ايفيجيني» إلى التأليف النابع من طبيعة الموضوع «فاوست»، ومن الوتِد المجموع إلى البيت الجرماني أو إلى بنيةٍ يدفع إليها التنفّسُ وهو عنصرٌ هامٌ في شعره. في استهلال «ايفيجيني» يُوحي البطلُ بكل الحنين إلى وطنه اليوناني بالجمال والصفاء وموسيقية كلماته:

«ما زلتُ أشعر، وأنا أسير في فيء ظلالك،
أيتها الذرى المرتعشة في الغابة الكثيفة،
المقدّسة والقديمة، برعشة خفية،
وكأنني أدخل مذبحاً هادئاً للإلهة:

ويبدو لي دائماً أن قدميّ تُلامسان هذه الأماكن لأول مرة، وأن روحي لا تتعودّها أبداً (...) إذ أن البحر، واأسفاه، يَفْصلني عن جميع الذين أحبّهم؛ وأنا أقضي أياماً طويلة على شاطئ البحر يَبْحث فيها قلبي عبثاً عن أرض اليونان.

بيد أن «فاوست» في بحثه عن المُطلق، وهويَسْبر أكثر من علمٍ حتى الأعماق التي لا سبيل إلى سَبْرها، لا يستطيع أن يُقدِّم نفسه على هذا النحو. إذ أن البيت الجرماني الأقل صفاء وإن كان مقفّىً، هو الذي يُلائمه:

«أيتها الفلسفة، واأسفاه! أيها القَضاء، أيها الطب، وأنتَ أيضاً، أيها اللاهوت الكئيب!.. لقد درستك دراسة معمّقة بحميّة وصبر، وهأنذا الآن، صِرتُ مجنوناً مسكيناً، عاقلاً كما كنتُ من قبل».

وفي الشعر الغنائي، ليس الفرقُ كبيراً بين البيت الموزون والبيت الشخصي. وتتجلّى البساطة نفسها في النشيد الثاني «لمسافر الليل» الذي يستلهم القصيدة الغزلية الإيطالية القصيرة. ويخضع البيت لإيقاع التنفّس:

«السلام يخيّم على جميع القمم.

وعلى ذرى الأشجار، لا تكاد تحسّ

بنفحة النسيم؛ وتسكت الطيور في الغابات.

صبراً! فعمّا قليل ستستريح أنتَ أيضاً».

إن الأعمال التي تُدعى أعمال ما بعد الكلاسيكية (التي كُتبت بعد١٨٠٥ وهو تاريخ موت شيلر) توسّع من جديد الأشكال الدقيقة، مع اكتسابها لغةً مجرّدةً أكثر من ذي قبل مُبرزاً من القضايا المحتملة قيمتها الرمزية.

هذه القيمة هي التي تنبعث من رواية «قرابات اختيارية ١٨٠٩» وكذلك من «سنوات حج ولهلم مستر ١٨٢١-١٨٢٩» وهي الجزء الثاني من «سنوات تدرّب ولهلم مستر ١٧٩٥-١٩٩٦».

ومفهوم الرمز يسيطر أيضاً على الحكاية الثالثة من شيخوخة «غوته»، سيرته الذاتية «الشعر والحقيقة،١٨١١-١٨١٤».

يتألف القسم الثاني من «فاوست» - خلافاً للقسم الأول - من خمسة فصول، لكنه يتجاوز كثيراً البنية الكلاسيكية. وهو يضم جميع طرائق نظم الشعر لدى غوته، وينحدر إلى أعماق الزمن ويجمع بين العصور القديمة والوسطى والحديثة، ويمزج بين الطبيعة الشمالية (فاوست) والطبيعة الجنوبية (هيلينا) مذكّراً في كلية هذا المنظر الشامل بالكوميديا الإلهية لدانتي. ولم يُنْشَر فاوست الثاني إلا بعد موت المؤلف في١٨٣٢.

كانت عجيبةً معرفةُ غوته بالأدب الأوروبي،- لا بالأدب فحسب بل بالأدبيات العلمية أيضاً على العموم. ويُقدَّر عددُ المؤلفين الفرنسيين الذين يعرفهم بستِمائة كاتبٍ تقريباً وعددُ المؤلفين الإيطاليين بثلاثمائة، ما عدا المؤلفين الألمان والإنجليز والشرقيِّن. ويَنْتج من لوائح الإعارة في مكتبة

فايمار أن غوته كان يقرأ في المتوسط كتاباً بقطع الثُمن يومياً. وفوق ذلك، كان يَستعلم بانتظام عن البلاد الأجنبية في المجلات الفرنسية (القلوب، الثان)، والإيطالية والإنجليزية والإيكوسية، وكان على اتّصال بممثّلي هذه البلدان: فكتور كوزان، مانزوني، اللورد بايرون، توماس كارليل.

وأغنى معارفه أيضاً بالترجمات التي عكف عليها منذ شبابه، والتي مارسها بعد ذلك (مقالة حول الرسم وابن أخت رامو لديدرو)، من أجل حاجات مسرح فايمار غالباً (مأساة «محمد» ومأساة «تانكريد» لفولتير). وقد دفعتْه ترجمةٌ للشاعر الفارسي «حافظ» ظهرت في ١٨١٤، إلى محاكاة الشعر الشرقي. وهكذا أعدَّ «الديوان الغربي الشرقي ١٨١٩» وهو مجموعة من الأشعار العميقة لكنها رشيقة على نحو رائع ومطبوعة بالروحيّة.

ما يمكن أن ندعوه فلسفة «غوته» - وهي فلسفةٌ انتقائية حلولية متصدّة إلى الطبيعة - لا توجد فقط في أعماله وفي دراساته النظرية، وإنما أيضاً في الأحاديث التي كانت له مع الكثيرين من الخاصة ولاسيما، منذ ١٨٢٣، مع سكرتيره «ايكرمان» الذي سجّل هذه الأحاديث بموافقة «غوته» ونشرها بعد موته.

«يُقدِّم الرجال فكرةً - أو وهماً - عمّا يمكن أن يؤول إليه العالمُ، وبخاصة أوروبا، لو أن القوة السياسية وقوة الفكر نفذت إحداهما إلى الأخرى، أو على الأقل لو أقامتا علاقات أقل عرضةً للشك (...) من هؤلاء الرجال الذين تحدثْتُ عنهم (...) انطفأ أواخرُهم ممّن وُلدوا في القرن الثامن عشر، مع انطفاء أواخر الآمال لحضارة مؤسَّسة على أسطورة الجمال وعلى أسطورة المعرفة وكلتاهما إبداع أو اختراع اليونان القدماء.- «غوته» أحدُ هؤلاء، وأنا أسارع إلى القول إنه لم يأتِ أحدٌ من أمثال هؤلاء الرجال بعده.

ستيرن ١٧١٣ - ١٧٦٨

«كتبتُ، لا لأعيش، بل لأصبح شهيراً»

(لورنس ستيرن، مراسلة)

«أي تريستان شاندي الثمين!.. أنت المُفْعم بالحسّ السليم...المفعم بالدعابة.. المؤثّر جدّاً... والإنسان يجدّاً... الذي لا يُوصَف!...مالاسم الذي يمكن أن نُطلقه عليك؟... رابليه، سرفانتس أو ماذا...؟» هذا ما قالته مجلةُ لندن في شباط ١٧٦٠، التي كانت الصدى المبكّر للحَيْرة التي استُقْبِلتْ بها رائعةُ «ستيرن» «حياة تريستان شاندي وآراؤه»، عندما ظهرَ الفصل الأول منها. وبدت التقنية السردية القصصية الغريبة والمجزّأة التي تميّز هذا العمل، بدتْ لصموئيل ريشاردسون الذي كان معاصراً لستيرن أنها «ليست سوى شططٍ لا يُصنَف، واستطرادات كيفيّة، وتفكّك هزلي». أما صموئيل جونسون الذي كان حينئذٍ الحكَمَ الذي لا يُنازَعُ في الذوق الأدبي السليم، فاكتفى بأن حكَمَ على العمل بقوله «غريب». بيد أن تريستان شاندي الذي حيَّر الجمهور، استطاع في الوقت نفسه أن يأسره، وجعل للمؤلِّف شعبيةً كبيرةً بحيث أن ستيرن أمكنه أن يفخر بتلقّي رسالة موجهة بكل بساطة إلى «تريستان شاندي، أوروبا». وقد تلتْ الطبعات الإنجليزية العديدة للرواية في آخر القرن ترجماتٍ إلى الألمانية والفرنسية والنيبرلندية والدانماركيّة، وجميعها أسهمت في توسيع دائرة تأثير «الشاندية» وأن تَنشر مجدّداً الالتباس. ويبدو بوضوح، في الواقع أن هذه هي الأهداف التي سعى وراءها «ستيرن» «كتبتُ لا لأعيش، بل لأصبح شهيراً». هذا ما أعلنه لأحد مراسليه وقال لآخر، وهويمزح مزحاً لا يَخْلو من الزهو: «يكفيني أن أقسم العالمَ».

«الأنا» المتعدّدة

يرتكز لغزُ «تريستان شانداي»، في جزءٍ كبير منه، على هويّة المؤلّف ذاتها، وهي هوية موضعٌ للمساءلة، محطّمة، خاضعةٌ لأكثر من انزلاق في كتاباته.

وُلد «ستيرن» في ١٧١٣ من أبٍ بحارٍ لا يملك شيئاً في حامية، في «كونتية» «تيبيراري»، وأصبح في ١٧٥٩، موظفاً ميسوراً لكنه مغمورٌ في وظيفته كهنوتية في «بوركشير». وفي هذه المدّة، كان العمل الوحيد الذي أنتجه والذي ينطوي على شيء من الأهمية هو هجاءٌ قصير للسياسة الكنسية المحلية. وقد نُشرتْ هذه القصائد السياسية في يورك في مطلع عام ١٧٥٩؛ إلا أنه اضطُر، من جهةٍ أخرى، إلى سلوك سبيل الحذر فحسبَ هذا العمل من السوق «وهذه الخيْبة هي التي يدين لها العالمُ بوجود «تريستان شانداي».

وبدءاً من هنا تمتزج سير «ستيرن» بسيرة كتبه لتتكشّف، على نحوٍ غير واضح، حياتُه المتنوّعة وغير العادية. والرواية التي بدأ يكتبُها حينئذٍ والتي استمر ينشرها طوال حياته مسلسلةً، وفي أزمنة غير منتظمة، خلال بقية حياته «هي صورةٌ له»، كما أعلن عن ذلك. والواقع أنه يتماهى مع شخصية بطله بإصرارٍ خارقٍ للعادة. وعندما قصد لندن في ١٧٦٠ حيث ذاع صيتُه في الوسط الأدبي، فهو لم يتقدّم كـ «لورنس ستيرن» وإنما كـ «تريستان شانداي» بعينه؛ وعندما عاد إلى بوركسير دعا منزله الجديد: «بهْو شانداي»: هذه الدعابات حافظت على القصة المتخيلة التي بُنيَ عليها النصُّ: لقد رأى القُرّاءُ في تريستان كاتباً حقيقيّاً لسيرته الذاتية عَزَم، في بداية عمله، أن يكتب مجلّدين في العام، شريطة أن «يمهله قليلا» ذلك السُعال القبيح الذي كان يُعذبّه آنئذٍ. وإذن فإن حياة «تريستان» وجهوده غير المنظمة ليكتب تاريخه تتابعت حينئذٍ بشكل موازٍ لحياة القارىء؛ أما العمل نفسه فليس نصاً جامداً، ثابتاً، نهائياً، وإنما هو يدور على حدثٍ جارٍ. إن موت المؤلف «ذلك النذل الذي هومُرهب الخاطىء، والذي يلاحقه شبيهاً بالموت يسير بخطوات

واسعة»، إن موته وحده جديرٌ بالقضاء على النص ليس له-قبليّاً- نهاية. والواقع أن الرواية تنتهي على هذا النحو. و«السعال القبيح» الذي يعذّب تريستان ليس سوى المرض الذي يشكو منه المؤلفُ، وبموت الراوي والمؤلف بالسل وفي آنٍ واحد إنما تنتهي الرواية في المجلّد التاسع.

لكن تريستان كان قد أسلم مكانه الذي هو صورة أخرى مفضّلة لستيرن لإحدى شخصيات الرواية الثانوية هو القسّ «يوريك» العاطفي والشهواني. وهذا التغيرّ يتبدّى منذ الفصل الأول لتريستان شاندي الذي أُدرجتْ فيه موعظةٌ ألقّها ستيرن بكاملها؛ والراوي يَنْسب هذه الموعظة إلى «يوريك» ثم يزعم بطريقة مميّزة تماماً، أن هذه الموعظة قد سُرقتْ وأُلقيتْ حقيقةً في كاتدرائية «يورك»، «سرقها كاهنٌ ذو راتب في هذه الكنيسة»، و(هذا الكاهن ليس سوى «ستيرن» الذي كان قد ألقى هذه الموعظة قبل ثلاث سنوات). ودلّل ستيرن على انتهازية لافتةٍ للنظر، فنشربعد ذلك عدداً من مواعظه الخاصة بعنوان «مواعظ يوريك» ١٧٦٠، وأثارت هذه الحيلةُ الخالية من الاحترام السخط. وفي السنوات الأخيرة من حياته آثرَ أن يذوب من جديد في قالب السيد «يوريك»، الرجل ذي الحساسية الكبيرة وبعد أن سافر إلى البلاد الأجنبية نشرَ، قبل موته بأسابيع، في ١٧٦٨ «رحلة عاطفية في فرنسا وإيطاليا»، وفي «يوميات لأليزا»، يتناول من جديد هويّة السيد يوريك، في سلسلة من الرسائل المؤرّخة في ١٧٦٧. ومع أن هذه اليوميات تُعَدّ الصورةَ الذاتية له، وهي أصدق صورة وأكثر خلواً من التكلّف لستيرن، وتقليد «سويفت» لها في «يوميات لستيلا» يشارك في المسيرة الأدبية والمقصورة التي استخدمها ستيرن في جميع كتاباته لوَضْع شخصيته الخاصة. كلُّ نص يبني ويدرس بشغفٍ «أنا» جديدة، ويحاول أن يُحيط بها وأن يُعرفّها، دون أن يجهل أن الدقة والكمال في هذا المجال تتجاوزان طاقته. ثم إن تريستان هو أيضاً يجد «الأنا» شديدة التقلّب والإلغاز بحيث لا يمكن إدراكها وتثبيتها ببعض كلمات. وحين يُطرح عليه مجرّدُ السؤال «مَنْ أنتَ إذن؟» يجيب بتملّصٍ مليء بالعمق: «لا تُربكوني».

مُنْتحِل أصيل

نظراً لتعدد «الأنا» في كتاباته، فممّا يُدهش أن نقّاده استطاعوا الحكم على عمله خالياً من كل شخصية. وأخطر الاتهامات التي كان غرضاً لها يتكوّن من لائحة كبيرة بالاستعارات الأدبية التي وضعها في التسعينات من ١٧٩٠ «جون فيريار» الذي كان يُضمِر أن هذه الكمية من الاستعارات لا تدخل فقط في مجال التأثُّر الأدبي، لكنها انتحال أو سرقة. وحُسِبَ حديثاً: أن ما يقرب من ثلث تريستان شانداي قد أُخِذ تقريباً دون تغيير من رفوف مكتبة ستيرن؛ ومن المفيد أن نذكر، بين المصادر التي استعار منها: «محاولات مونتيني»، و«تشريح الكآبة» لـــ «بورتون»، والمنجم الحقيقية للمعارف الباطنية التي تؤلف كتباً مثل «موسوعة افرام شمبر». ومع ذلك، فليس «ستيرن» مُنتحلاً عادياً. بل يُخيَّل إلينا على نحوٍ متناقضٍ، أن استعاراته وتلميحاته ربمّا مثّلت ممارسته الأدبية الأكثر أصالةً، مكونةً شكلاً ناضجاً لحركة التناصّ الموجهة إلى القارىء المثقف. ونحن نجد مثالاً صارخاً لفنّ اللّذْع غير المضحك لدى ستيرن في الكتاب السابع من «تريستان شاندي» الذي يَنْتحل بخفاءٍ النقد القارص لانتحال «تشريح الكآبة – وهونقدٌ ردّده «برتون» في أعمالٍ أخرى.

وعندما تكوّن المصادر تأثيراً أكثر حسماً على طريقته في الكتابة، نراه يبادر إلى الإشارة إليها، كما هي الحال في دعاء تريستان الشهيرة «رابليه العزيز عليه» و«سرفانتس» العزيز عليه. وقد أعلن ديدرو: «هذا الكتاب الجنونيّ جدّاً، العاقل جدّاً، والبهيج جدّاً هو «رابليه» الإنجليزي». بيد أن «ستيرن» ذاته يبدو وكأنه يعدّ سرفانتس وكأنه نموذجه الأدبي الرئيسي. وحين شرح عادته الخاصة في رواية الوقائع البالغة الابتذال بأدنى تفاصيلها (المقصودُ بذلك المقطعُ الذي يتدحرج فيه الدكتور «سلوب» عن جواده «بانحراف وذلك يُشبه طريقة كبّة الصوف وهي تتدحرج على الأرض»، يَشْرح «ستيرن» باقتضاب ما يَدين به لمعلّمه الإسباني: «في هذا بالذات تُعد

فُكاهة «سرفانتس» متفوقة: إنه يصف أحداثاً لا أهمية لها ولا وزن بدقة التفصيل والحرص عليه، كما يتطلب الحدثُ الكبيرُ».

ومن البديهي أن «تريستان شانداي» نصٌ يُتَّهم فيه ويُنبّذ المثلُ الأعلى للنظام الخاص بعصر الملكة «آن ستيوارت» والذي هو رأيٌ جمالي قبلي ورؤية للعالم. وبينما يتغنى البيتان متكاملا المعنى والمنسجمان لدى «بوب» بالوفاق الذي يُهيمن على العالم «حيث نرى النظام في التنوّع وحيث تتآلف فيما بينها أكثر الأشياء تبايناً، فإن النص المفكّك والذي يكاد يكون بلا شكل في «تريستان شانداي» يشهد على عكس ذلك. والعالم الذي يصفه هذا العمل: عالمٌ «حقير مُفجع»، وهو كوكبٌ منحطٌ ودنيءٌ...وأنا أقول بكل إخلاص، وبالرغم من الاحترام الواجب إزاءه، أنه مصنوعٌ من حطام الآخرين وفتاتهم»، وهو «يُهاجم من كل جانب بالأسرار الخفية وبالألغاز»، لكنه بعنادٍ أن يُعطي تفسيرات واضحة ومعقولة عن معناه. وأسوأُ من ذلك أنه يَستعصي على كل وصفٍ مرضٍ باللغة البشرية، لأن الكلمات ذاتها، كما يشكو والترشاندي، «تؤول تدريجيّاً إلى العجز».

وفي ذلك يرفض «ستيرن» الفرضيات التي ترتكز عليها أعمالُ الروائيين في زمانه، وهي كتبٌ نادراً ما يفوتها أن تنظم تجارب الحياة في تصميمات متماسكة، وأندر من ذلك أن تترجم عدمَ كفاية ما يسميه تريستان: «الألفاظ الكبرى الكثيفة». ويؤكّد «ستيرن» على الطابع الوهمي كليّاً لمشروع بطله، مُظهراً بذلك مدى تقصير اللغة. والجهود التي يبذلها تريستان ليكتب حياته وليستخلص منها خطّاً قصصيّاً سرديّاً منظّماً مصيرها الفشل: لقد اتّضح أن الألفاظ مفرطةٌ في عدم استقرارها ومجازفتها من أجل تلك المهمة، بينا تتكشّف الحياةُ عن تعقدها المفرط بحيث أن أيّ نصٍّ مهما كان مُسهباً عاجزٌ عن استعادتها كما هي. وهكذا فإن سيرته الذاتية معركةٌ خاسرةٌ سلفاً؛ والهزيمةُ التي يعلم أنه محكومٌ بها لم يُعبّر عنها في أي مكان كما عبّرت عنها الصفحة البيضاء الشهيرة التي تركها، بعد أن يئس من عجز الكلمات عن

ترجمة جمال الأرملة «وادمان». لقد قرَن، على طريقته الملحاحة، المزج بالجد، فطلب من القارىء أن يملأ البياضَ بنفسه: «اجلسْ يا سيدي، وصوّرها كما يشاءُ قلبكَ(...) شبيهة بعشيقتك التي يسمح بها وجدانُك(...) لا أهمية لذلك(...) إن هواك هو الذي يجب أن ترضيه».

ذرّية تريستان شانداي

في الجيل الذي تلا جيلَ «ستيرن»، قلةٌ قليلةٌ كان القرّاءُ الذين اعترفوا بالطابع الثوري لنصّه في مجال التقنيّة القصصيّة. إن غوته الذي استشهد عدة مراتٍ بالتأثير التكويني ليوريك - ستيرن، و«فوسكولو» أول مترجم إلى الإيطالية «للرحلة العاطفية»، رأيا فيه قبل كل شيء كاتباً عاطفيّاً. حماسة «ديدرو» المحمومة لشانداي، في «جاك القدري» هي، بهذا الصدد، استثناء جديرٌ بأن يُشار إليه. لكن إسهامات تريستان شانداي للتقنية الروائية لم تكد تُعرف وتُستَغل إلا في القرن العشرين. وترى «فرجينيا وولف» «أن الطريقة المجدّدة التي يستكشف بها ستيرن الذاتية وتقنيّات التمثيل في الرواية تجعل منه كاتباً مُنتمياً إلى عصرنا على نحوٍ فريد». ونستطيع أن نتبيّن أيضاً التأثير الذي مارسه ستيرن وتريستان شانداي حيال «جويس» حين نلاحظ التلاعب بالألفاظ حول اسميْ «ستيرن» و«شانداي» في «سهرة فينيغان» إن نذهب الشك الذي لا تنازل فيه والذي ينْظر به «ستيرن» إلى طرائق وتقاليد التمثيل الأدبي تجعل منه، برأي ذَيْنك الكاتبين الحديثين ثم برأي ميشيل بوتور فيما بعد، رائداً وممثّلاً نموذجاً لفن الرواية.

المنظّرون الأوائل للشكلية الروسية استأثروا هم أيضاً بستيرن، رأوا في كتابته تَنْديداً مقصوداً بالبنى والآليات التي تأسّس عليها الفنُّ الروائي. وحين قلّد «ستيرن» الرواية تقليداً ساخراً كشف النقابَ عن طبيعتها الحقيقية: «إن تريستان شانداي - كما يقول فكتور سكلوفسكي في دعابةٍ جديرةٍ تماماً بستيرن- هي الرواية الأكثر تمثيلاً للأدب العالمي.

النصف الأول من القرن التاسع عشر

«سوف يَعْرف الإنسان بيقين مَنْ هو، وسوف
يفهم الأرض والشمس»

(«فريديريك فون شليغل» حديث حول الشعر)

إن موت الحكم الملكي المطلق، وتمجيد الإخاء، وتأكيد حقوق الفرد والشعوب في الحرية والمساواة- وهي دعائم الثورة الفرنسية في ١٧٨٩- إن ذلك كان في قلب النقاش الدائر في أوروبا القرن التاسع عشر. وقد عمدت إيديولوجيات متنوّعة محافظة وليبيرالية وديموقراطية إلى الهجوم على هذه المبادىء أو دعمها أو تجذيرها، في جدلٍ لا يكاد ينقطع؛ الثورة والثورة المضادة تتابعتا.

الليبيرالية والقومية هما الحركتان الإيديولوجيتان مفتاحا هذه المرحلة ويعود تاريخُ الليبيرالية التي تَستلهم البرجوازية إلى عصر الأنوار الذي يرى أن الإنسان يحقّق التقدّم بجهوده الخاصة، وإلى الثورة الفرنسية أما القومية فترتكز على تمجيد الكيان التاريخي والثقافي الذي تشكّله الأمة، ضد التقسيمات العشوائية التي يجرّها تتالي الملوك والرؤيةُ الثقافية للأزمة الإيديولوجية والثقافية في هذه الحقبة هي الرومانسية. بيد أن هذا التيّار يحتفظ في كل مناسبة بطابعٍ فرديٍ وقوميٍّ يقرّبه من الليبيرالية ومن القومية: وإذن فليس ممكناً قياس تكوينه ومقاصده وتطورّه في المكان والزمان بمقياس نقطةٍ مرجعية واحدة.

القوميةُ والإقليمية ولّدتا «نهضةً» الآداب المدوّنة بلغاتٍ ولهجات ظلت زمناً طويلاً حبيسة الاستعمال المتداول مثل الكاتالانية والأكرانية، والفنلندية

والنرويجية والإيرلندية والنيرلندية. ولا توجَد إيديولوجية رومانسية بالرغم من قرابات الرومانسية مع المثالية الميتافيزيقية. وبالمقابل، يمكننا أن نذكر فكراً رومانسياً متغيّر الشكل، بالرغم من التنوّعات في الزمان ومن التنقضات التي لا يمكن لهذه الحركةالثقافية أن تُفلتَ منها لفَرْط ما إن دائرة تأثيرها شديدية الاتساع: في الفن والفلسفة والسياسة والدين والدّرجة. وهذه الروح هي التعبير عن المفهوم الرومانسي للطبيعة والإنسان والشعر والخيال والأسلوب. كتَبَ «فريديريك فون شليغل» «بصدد الإبداع الأدبي:» الشعر الرومانسي تقدّمي وشامل» وبعبارة أخرى: إنه يشارك في جدليّة التاريخ الدائمة، ويقوم دورةً على إضفاء الشعر على كل شيء وتوحيد كل شيء.

الراية الثقافية: الرومانسية

الفكر الرومانسي تصعبُ الإحاطةُ به، ولا بدَّ أولاً من الالتفات إلى التطوّر الدلالي للمصطلح الذي يصفه. والكلمة الفرنسية «رومان» (القرن الثاني عشر) المستعملة في الأصل في عبارة «لغة رومانية»، دلّتْ فيما بعد على نوعٍ من الحكايات البطولية والغزلية المدوّنة نثراً أو شعراً باللغة المحليّة. وفي القرن السابع عشر كانت الصفة «رومانيسك» الفرنسية والصفة «رومانتيك» الإنجليزية تعنيان «على نمط الروايات القديمة» وهما تستحضران بعض مشاهد الطبيعة، وبعض الصروح أو الملحمي الهزلي من النهضة الإيطالية المصطبغ بالخيالي الغريب مثل «رولان الغاضب» لآريوست.

في قرن «الأنوار» كانت كلمة «رومانتيك» تعني غير واقعي، مُحال، متجاوز الحدّ: مضاد للكلاسيكية. لكن ما أن تأكّدت حساسيةُ ما قبل الرومانسية وما أن تبوّأ الخيالُ مكانته اللائقة به أصبحت الكلمة تشير بشكلٍ متزايد إلى الجوانب المؤثرة في الطبيعة الفخمة والكئيبة (روسو، أحلام المتنزّه الوحيد)، وكذلك إلى القصة المتخيلة في العصر الوسيط وجزءٍ من القصة المتخيلة في

عصر النهضة، وكلتاهما مضادتان للكلاسيكية. ومن الإنجليزية «رومانتي» إلى الفرنسية ثم إلى لغات أخرى. وفي مطلع القرن التاسع عشر، استخدم بعضُ الرومانسيين الألمان مصطلح «رومانتيكي» للإشارة إلى بعض آداب الماضي- دانتي، اريوست، سرفانتس، كالديرون، وعلى الأخصّ شكسبير. ويُعارض «فون شليغل» - مستلهماً شيلر- الطابع الهجين، والأسرار الغامضة والإثارة الخاصة بالفن الرومانسي في الحداثة المسيحية بالجلاء والصفاء في الفن الكلاسيكي، في العصور القديمة اليونانية - الرومانية، «دروس في الأدب الدرامي ١٨٠٩»، وهذا التفريق تناولته مرة أخرى وبطريقة رائعة مدام دي ستال «في ألمانيا ١٨١٠». وتتخذ الصفة «رومانسي» معناها الحالي منذ ١٧٩٨ في ألماني، ثم في بريطانيا، وفي ١٨١٨ أعلن الفرنسيُّ «ستندال» أنه رومانسي.

الأنوار والحساسية والرومانسية

الرومانسية الليبيرالية أو المحافظة، هي في آن واحد ثمرة ومرآة التشنجات التي تهزّ المجتمع الغربي عن الانتقال من العهد القديم إلى الدولة الليبيرالية البرجوازية. وعبثاً حاولت أن تُنكر سيطرة العقل والفنّ الشعري الكلاسيكي الجدي، ذلك أنها منبثقةٌ عن قرن الأنوار، عن مثله الأعلى في استقلال الإنسان وفي الدفاع عن الحساسية، وعما هو طبيعي ولا عقلاني. ومن جهة أخرى، وعلى هامش إلحاد الموسوعيين، أشاد التأليهيون والروحانيون بطرقٍ أخرى. كل ذلك يكوّن أساسَ الحساسية والفردية الرومانسيتين. لم تُولِّد الحساسيةُ حركةً تامةً وحدها. ولم يمثّلها سوى بعض المؤلفين الذين استخدموا عناصر تتعلّق بالموضوعات وعناصر أسلوبية رومانسية: الإلحاح على الأنا، الحساسية المفرطة والمُفْجع، والميل إلى الجثمان الميت بالمعنى الواسع، وهونتيجة عدم الرضا الروحي الذي حرّضته الرومانسية. أو المثير للعواطف والمعبِّر والرؤية الجديدة للطبيعة التي تتماهى معها الرومانسية والتي تتخلى عن دورها كإطار سلبي.

والأصول «الخفيفة» للرومانسية محدَّدةٌ هي أيضاً: وهكذا ظهرت «الإشراقيةُ» لدى الكاثوليك والبروتستانت والحلوليين، الذين يثورون على التفسيرات العقلانية غير المُصَدَّقة للتيار الموسوعي، وتحلّ محلّها الإيمان والسحر أو الظاهرات اللاعقلانية الأخرى. وتلك صوفيةٌ جديدة، فردية، على هامش الكنيسة الرسمية التي تُعيد الصلة بالمسيحية الأولى ومع مسيحية العصور الوسطى، الداخلية، السريّة. وبين ممثّليها «مارتينيز دي باسكوالي ١٧٢٧-١٧٧٩»، و«سويد نبروغ»، وإشراقيّو كوبنهاغن. وفي هذه التيارات نجد أثر الفردية والمعرفة الحَدْسية للحقيقة الداخلية.

وكان غوته يزعم أن يضع مذهباً أنسياً تحت شعار العقل، يَجمّع بين الشيطاني واللاعقلاني، من جهة، وبين الإلهي من جهة أخرى، بما أننا «نتاج الجهتين». إن حساسية الرومانسيين التي بلغت أوْجها في هوى الحب وفي البحث المؤلم عن الهويّة الشخصية، وجّهت الرومانسيين.

* * *

الرؤيـة الرومانسيـة
الفلسفة والتاريخ

«اصرفْ نظـرَكَ عمّـا حولك، وادخلْ في ذاتك، ذلك هو المطلب الأول الذي يطرحه الفيلسوف على تلاميذه»

فيختـه

المثالية الميتافيزيقيّة الألمانية النابعة من فلسفة «كانت» تؤكّد التفّوق المطلق للفكر على المادة، وهي موجودة في أساس جمالية وسيكولوجية الرومانسية الجرمانية، والرومانسية الأوروبية، جزئياً، لقد ألّهَ «جوهان غوتليب فيختة» (١٧٦٢-١٨١٤) الأنا المُبدعَ والمطلق، وهي التوازن والتركيب الجدلي بين الأنا واللا أنا التجريبيَيْن. والمعرفة والتجربة داخليتان في الإنسان، لأن الأنا وحدها واقعية «مبادئ نظرية العلم ١٧٩٤» ونظر المثاليون إلى الكون، على غرار الشعراء العلميين وفلاسفة العصور الوسطى، وكأنه كتابٌ سريٌّ ورمزيٌّ مؤسَّسٌ على الأضداد. وكل الرومانسية الألمانية تَنْبع من هذا الحَدْس الفطري للوحدة الكونية التي تتكامل فيها الأضداد. وهكذا فهم يَذْهبون إلى وحدة الخارج والداخل، والعقل والعاطفة، والحلم والواقع، والعلم والفن، مُعرضين عن العقلانية العلمية للقرنين السابع عشر والثامن عشر.

وهكذا فحين استند المثاليون إلى الحدس وإلى المعرفة القائمة على المماثلة، اكتشفوا تشابهاً خفيّاً بين جميع كائنات الكون، ونظروا إلى الإنسان العالم الصغير للعالم الكبير، وكأنه نقطة التقاء جميع هذه المماثلات. وبالتالي فمعرفة الذات تعني معرفة «الكل»:

«أنا المركز، والمقرّ، النبع المقدّس
الذي تنطلق منه كل رغبةٍ هدّارةً
والذي إليه تنتهي بالعودة كلُّ رغبة وهي متفرّقة عند تحطّمها، لتتضمّ
إليه بعد أن هدأت»

(نوفاليس)

«فريديريك ولهلم جوزيف فون شيلنغ» (١٧٧٥-١٨٥٤) هو أحد القائلين بهذا الميتافيزيك: الحقيقةُ في الإنسان، والمطلقُ لا يمكن أن يُدرك إلا بواسطة التأمّل الذاتي ولا يمكن التعبير عنه إلا بطريق الفن. لقد أكّد، وهو مؤسس الفلسفة الرومانسية حول الطبيعة، أن روح العالم هي المبدأ الموحِّد الذي تمّحي فيه جميع الفروق. وكان الأخوان «أوغست ولهلم فون شليغل» (١٧٦٧-١٨٤٥) «وفريديريك فون شليغل» (١٧٧٢-١٨٢٩) المحركيْن الرئيسيين للرومانسية في «ايينا»، والمنظّريْن للفن الجديد الذي وصفاه في «فقرات» المنشورة في مجلتهما «ايتناوم» (١٧٩٨-١٨٠٠). و«أوغست ولهلم» هو صاحب نظيرة الاستعادة التي تقترح معرفةً تماثلية سحرية للعالم.

وفي حركة الأفكار الفلسفية والاجتماعية تُوجَد بعضُ العناصر المكوِّنة للرومانسية. «فجيورج ولهلم فريديريك هيغل» (١٧٧٠-١٨٣١) أشاد بالمثالية التي توحّد بين العقلاني والواقعي. وتصف «فيمنو مولوجيا العقل» (١٨٠٧) تطوّر «عقل العالم» بغية بلوغ اكتماله الخاص الواعي. ووجدت الهيغيلية امتدادها، وعلى نحوٍ متناقض، في شكلٍ من الماديّة. إذ يرى «لودفيغ فيورباخ» (١٨٠٤-١٨٧٢) أن الواقع المادي يُنتج الأفكار، وأن الله والدين اختلاقان مُستَلبان. ودافع «ماكس ستيرمر» (١٨٠٥-١٨٥٦) عن الفردية المطلقة، وكان رائد الفوضوية، واشترك «كارل ماركس» (١٨١١-١٨٨٣) و«فريديريك انجلز» (١٨٢٠-١٨٩٥) في تأليف «الإيديولوجية الألمانية» (١٨٤٥-١٨٤٦)، وهما ينطلقان من هيغلية اليسار قبل أن يقطعا صلتهما بالفلسفة التقليدية. وقد ظهر مفهومهما المادي والجدلي للتاريخ في «بيان الحزب الشيوعي ١٨٤٨».

ورداً على المثالية الفلسفية، أثّرت الوضعيّة تأثيراً كبيراً. فقد أكّد الفرنسيُّ «أوغست كونت» في «دروس في الفلسفة الوضعية» (١٨٣٠ - ١٨٤٢) - وكان تصوره عن العالم تصوّراً حتمياً وإنسانيّاً - أكّد أن العلم وحده يَحْمل المعرفة وأن الإنسان لا يمكن أن يَبْلغ الحقيقة المطلقة.

وتجاوز الدنماركي «سورين كيركيجارد» (١٨١٣-١٨٥٥) - وكان مغموراً في زمنه تقريباً- الرومانسيةَ وبشّر بالوجودية: إن المعرفة الحَدْسية هي مصدر الحقيقة للإنسان القَلِق من جراء عبثيّته وجوده وابتعاده عن الله، والمُتصوَّر كحقيقة موضوعية «مفهوم القلق ١٨٤٤». وفي «إما...وإمّا» (١٨٤٣)، يَعْمد «كيركيجارد» إلى تصوير المواجهة بين شخصيتين نموذجيتين: عالم الجمال الذي يَقِف نفسه على الاستمتاع باللحظات الحسية، الأخلاقي الذي يرى أن الواجب يحرّر الفردَ. وفي «المراحل على درب الحياة» «١٨٤٥» أضاف شخصيةً جديدةً، شخصية المؤمن. أما عمل اللاعقلاني «ارثر شوبنهاور» (١٧٨٨-١٨٦٠) فقد بقي في الظل أيضاً إبّان نشره، محتميتُه العدمية تتصورُ الحياة وكأنها ظاهرةٌ مطلقة، تقودها إرادةٌ عمياء وشرسة، يَنْجو الفرد المنعزل بفضل الفن والتأمل. الله (أو العقل أو التاريخ) مات، والإنسانُ يبقى وحيداً، حائراً، على غير هدى.

نحن مدينون بدراسة تطور الشعوب التي يعكف عليها التاريخ لإحلال مفهوم الإنسان الخاص والحيِّ محلَّ المفهوم العقلاني للإنسان العام والمجرّد- إن روح إنسان «هردر» تُحيل إلى جوهر الأمة الثابت الذي لا يتغيّر. وثمة مؤرخون كثيرون (ماكولاي، ميشيليه) سلكوا دربَ القومية وهردر. وبهذه القريحة نفسها درس عددٌ من فقهاء اللغة الأدب الشعبي الشفهي في العصور الوسطى ونشروه، مثلاً «فوك ستيفانوفيتش كارادزتيش» (١٧٨٧-١٨٦٤) الذي دوّن قواعد اللغة وأدخل الرومانسية إلى «صربيا» ونَشر ديوان «الشعر الشعبي الصربي» (١٨٤١-١٨٦٢)، والدانماركي «نيكولاي فريديريك سيفيرين غراندتفيك» (١٧٨٣-١٨٧٢)، الذي اكتشف ثانية تقاليد مجموعتي «الإيدا»

«خُلِقَ للحب، وللألم»

اعتقد الأخوان شليغل أن ثورة الفكر الرومانسية والثورة الفرنسية ستقودان إلى ثورة الإنسان الكلّية وعلاقته بالعالم، لأن الحريةَ جوهرُ الإنسان: حرية تنظيم العالم سياسيّاً، تنظيماً يوافق العقل، وحرية إبداعه بإملاء الخيال. الإنسان الرومانسي يؤمن بالتقدّم التاريخ، ولعل الكتاب لم يلتزموا قط في السياسة كما التزموا آنئذ. وقد فسَّر الرومانسيون نظرية فيخته عن «الأنا» تفسيراً خاطئاً عن عمد. فقد ما هَوَّا بالفعل هذه «الأنا»، فكرة الإنسانية، بالأنا الفردية التي تتوق إلى اللانهاية التي لا يمكن بلوغُها؛ ومن فكرة اللانهاية هذه يولدُ الضيقُ الوجودي للإنسان المحصور في عالم مُنتهٍ وانتقالي، وهو يَنْبذ هذا العالم ويحتقره بكبرياء لأنه يُحسّ بنفسه وحيداً.

داءُ العصر

من الاحتكاك بين العالم الخارجي والعالم الداخلي يَبْرز القلقُ الميلَ المتّقد إلى تحويل الواقع إلى رغبة. الفنان الرومانسي المشغوف هو، في الغالب، ذو رؤيا تُغْرقه أعمالُه الفنيةُ في القلق، ثم تضع بحماسة متجدّدة، على دروب الإبداع التي يمكن أن تقوده إلى الهدف النهائي: وحدة الحياة والعمل الفني، الواقع والرغبة. وحينئذٍ ينتهي القلق، «وسوف يعرف الإنسانُ بيقين مَنْ هو، وسوف يَفْهم الأرضَ والشمس» كما يقول «شليغل» لكن بما أن ذلك مستحيل، فإن القلق والسخرية الرومانسيين يبرزان («الوعي الواضح للحركيّة الدائمة، تمام الفوضى اللانهائي»)، وكذلك التباعد الخاص بمَنْ يحسّ أنه متفوّقٌ على عمله ويعلم أن كل نصرٍ ليس سوى بداية معركة جديدة.

الشعورُ السائد في الرومانسية هو الرغبة الحارة التي لا ترتوي، في المعرفة، وبلوغ الامتلاء المطلق: الحنين إلى فردوسٍ مُضيَّع كان يسوده انسجامُ الأضداد (هنري دوفتردنجن لنوفاليس، رينيه لشاتوبريان، دون الفارو لريفاس). ومن الرغبة في المطلق لا سبيل إليه يَنْبع داءُ العصر، الاحتضار

الوجودي الذي يثير الخمول ويدفع أحياناً إلى الموت، فكما قال «ليوباردي»: «حتى الألم الذي ينشأ عن الاشمئزاز وعن الشعور بتفاهة الأشياء هو نسبياً أسهل تحمّلاً من الاشمئزاز نفسه».

إن الأهوال الوحدوية، والمثالية المفرطة، والإحساس بالقدر المحتوم، كل ذلك يولّد إحباطاً عميقاً لدى الفرد. وانعدام اليقين المميّز لهذا العصر، عصر الأزمة المعمّمة هي وراء القلق، والخوف من حريةٍ تشرّف الكائن البشري وتَدينه. ومع ذلك فمن الممكن تهدئة هذه الحالة النفسية التي لا تُطاق والتي يُغذّيها، فضلاً عن ذلك، النزاع مع التفاهة البرجوازية، وذلك بالهروب إلى الأدب، إلى الحلم أو إلى الانتحار، كما يفعل الشابُ «فرتر» أعزُّ أمنيةٍ على الرومانسي هو أن يكون استثنائياً: أن يعيش بكثافة وأن يهلك بموتٍ عنيف. لقد انتحر «كليست»، و«نرفال»، و«لارا»؛ ومات بوشكين وليرمونتوف في المبارزة؛ ومات بيرون «وبيتوفي» في المعركة؛ وقضى المرضُ وخيبة الآمال على «ليوباردي» و«كرال»؛ وغرق «هولدرلين»، و«بو» في الجنون أو الكحول. واستسلم «نوفاليس» و«تيك»، و«لوبيز» إلى التأمل الذهولي؛ وخلافاً «لغوته» في «القرابات الانتقائية»، احتقروا جميعاً البرجوازية ومالها ومفهومَها عن الزواج، ودافعوا عن العاطفة الخالية من الروابط والقيود.

ويَنْحلّ القلقُ في التأمل الكئيب للخرائب والظلمات، وبذلك يسعى الرومانسي إلى الذوبان في الطبيعة والعثور على السلام بصحبة الموت؛ وفي مناسباتٍ أخرى، يُحرّك القلقُ الوقاحة والسخرية العاجزتين أو يوحي بمنعٍ مأتميّه (الأشباح، تقبيل الجثث وهي في طور التفسّخ، الأصوات المخيفة)، والبحث عن موت يقوم مقامَ الاحتجاج. كما نجد جمالية الرُّعب وكل ما هو شيطاني، استعارة الخيبة لأعمق الطموحات والأشواق التي نلمح علاماتها المبشِّرة في الرواية الغوطية مع هوراس والبول وآن رادكليف. وقد تكلّم «جياكومو ليو باردي» (١٧٩٨- ١٨٣٧) بمرارة وارتيابيّة باردة عن الاشمئزاز واليأس اللذين تسبّبهما «تفاهةٌ لا نهاية لها لكل شيء»:

«استرحْ إلى الأبد، أيها القلب المعنّى
فلم ينطفئ الأملُ وحده وإنما انطفأت الرغبةُ.
ارقدْ إلى الأبد؛ وكفاك كفاحاً.
لا شيء جديرٌ بخفقان قلبكَ، والأرض غير جديدة بآهاتكَ: الحياة هي المرارة والضجر/ لا، لا شيء غيرهما؛
وليس العالمُ سوى طينٍ».

(جياكومو ليوباردي).

إن الفِرار الأدبي، الممتزج بحبٍّ ما هو طبيعي وبدائي، يجرّ الرومانسيين إلى بلاد أو مناطق غريبة مثل إسبانيا وإيطاليا وأمريكا أو الشرق، وهي بلدان وصفتها حكايات الرحلات بدقةٍ وبحرصٍ كبيرٍ على الحقيقة.

جنة الطفولة المفقودة («أوهاك» دي نرفال)، الحلم، والمخدرات أو أبطال الرواية المتخيّلة «جوليان سوريل، في «الأحمر والأسود لستندال)، كل تلك هروبٌ من الواقع. وكذلك نَشْهد عودة إلى العصور الوسطى المليئة بالأسرار والمثالية، التي فَتنتْ الأجيال الأولى من الرومانسيين «الرجعيّين» المنحدرين من الارستقراطية التي أُزيحت عن مكانها (نوفاليس، لكيست، بيرون، شيلي، بلدير ديجك، شاتوبريان، فيني، مانزوني، والليبيرالي بوشكين، و«تيجم» وغيرهم). بيد أن عدداً منهم تطوروا (لامارتين، فيني، شيلي، بيرون) واقتربوا من الرومانسيين الليبيراليين، المعتدلين أو الراديكاليّين، أنصار نزعة «الأنوار» الإصلاحية أو الاشتراكية الطوباوية «السان سيمونية». إن عبقرية كل أمة رأت النور خلال العصر الوسيط الأوروبي- قبل أن تلوّثها العقلانية ذات الأصل الكلاسيكي-) ومن هنا العودة إلى الينابيع التي أعادت القيمة إلى التقاليد والأدب الشعبي. وتأكدّت الهويات القومية هنا وهناك (في بوهيميا، وسلوفاكيا، وبولونيا، وهنغاريا، وإيطاليا، وبلجيكا، وبلغاريا في الإمارات الرومانية...) وهكذا فإلى جانب المثقفين البلغار الذي جعلوا من أنفسهم المدافعين عن الهيلينية، أدار القوميون، وهم

أكثر عدداً، ظهورهم لروسيا وللغرب، وساعدوا على تمجيد الماضي القومي مثل «الأم بلغاريا ١٨٤٦» لنيوفيت بوزفيلي» (١٧٨٥-١٨٤٨).

يتصرّف البطلُ الرومانسي وكأنه جبارٌ تمرّد على المجتمع، وعلى هذا العالم، وعلى الله ذاته. (شيلي، قصيدة لريح الغرب ١٨٢٠). ويغدو بروميثيوس رمز الإنسان الثائر الذي يتصدّى للآلهة ويبدأ في العمل على أنسنة العالم (شيلي، بروميثيوس مُنْقَذاً ١٨٢٠). إن رفضه الأبدي للهزيمة، وهو رفضٌ تَحْكمه قوةُ الطبع لا يستطيع القدر أن يَثْنيه، يُوقِّع انتصاره. وهذا التصرّف يجد صداه في جمالية وأصالة احتقار القواعد. أحد تنويعات هذا الموقف هو النزعة الشيطانية (التي يُعدّ شيلي وبيرون ممثّليها، وكذلك العديد من المتمرّدين البيرونيين مثل «ايسبرونسيدا»، ليرمونتوف، و«ماشا»، و«كرال»، أو «مسكيفيتش»). والوَرَع السلبي الذي يقف ضد الرّب وضد الحدود المفروضة على الكائن. هذه الحركةُ ولّدت فنّاً منحرفاً يَسْعى إلى أن يَعْكس واقعَ الإنسان الأخلاقيُّ بواسطة الالتواء التعبيري، والتجديف والسخرية.

الأدبُ يُعْظِّم التحدي والكبرياء لدى كائنات هامشيّة: فايين، دون جوان، القرصان، الإنسان الذي أغواه الشرُّ، الشاعر الملعون بل والمتسوّل؛ «جبابرة» في مواجهة القدر أو المجتمع، مثل جان سلوغار لنودييه.

وظلّتْ الكاثوليكية التقليدية حاضرةً جدّاً هي أيضاً، مع نوفاليس، وشارتوبريان، وزوريلا، والوَرَعُ المسيحي عاطفي وحَدْسي، تابَعَ مثال العصور الوسطى. وقد أصبحت النزعة الصوفيةُ والإيمان بالقوى الخفية، والحلولية على الخصوص التي تجمع بينه نقطةٌ مشتركةٌ هي استبطان الشعور الديني واليقين بأن الإنسان يكتشف الله في داخله وفي العالم. ويرى «فريديريك شيلر ماشر» (١٧٦٨-١٨٣٤) «أن تأمل الكون (...) هو الشكل الديني الأعمّ والأرْفع».

«غنّي في قفصكِ، أيتها المخلوقات».

(ميكيل دي لوس سانتوس الغاريز، ماريا)

وحدة الرومانسية متغيّرة الشكل

يمكن أن يكون الرومانسي، في مواقفه ليبيرالياً جدّاً أو من أنصار الحكم المطلق، أو شيطانيّاً، أو بابوياً متطرّفاً، أو كئيباً، أو ساخراً أو ملتزماً أو غير اجتماعي، أو ذا رؤيا أو واقعيّاً، أو لا عقلانيّاً، متهكّماً ومتقفاً، ومن هنا تأثيره في شتّى أشكال الأدب: الواقعي والرمزي وفوق الواقعي والوجودي. وهذه الأضداد قد تكون حاضرةً معاً أو متتاليةً، في البلد الواحد، ولدى المؤلّف الواحد، لا بل حتى في العمل الواحد. أما الشكلُ فيُشار إلى استعمال التضاد في الأسلوب الخطابي وكذلك في الأسلوب الذاتي الحميمي؛ والرواية التاريخية التي تمجّد النبالةَ وكذلك تصوير الأخلاق والعادات تصويراً مقتضباً وساخراً.

بيد أننا نجد عواملَ الوحدة :مفهوم الخيال الشعري، والأسلوب الرمزي والأسطوري، والعالم المنظور إليه خلال الطبيعة وحدها، والحرية الفردية، كما نجد نقاطاً مشتركة بين بعض المؤلفين الذين يُجيزون لنا أن نتحدّث عن توجّه أميَلَ إلى أن يكون تقليديّاً وسطحياً (لامارتين، سكوت، فيث، زوريلا...) وعن توجّه رومانسيٍّ صرفٍ مُتمركز على التعبير عن الأنا المأزومة (بيرون، كيتز، شيلي، ايكندورف، برنتانو، ماشا، وهوغو على نحوٍ ما، وعن توجّهٍ ثالثٍ أخيراً، أكثر رؤيويّةً وطليعيّةً (هلدرلين، كوليريدج، نرفال).

ومنذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر أخذ مفهومُ الأدب كمرآةٍ سلبيةٍ يَضمُحلّ وأخلى مكانه للقصيدة التي يُحَسُّ بها وكأنها كونٌ آخر أو طبيعة ثانية خلقها الشاعر- الإله المُلهَم. وانتهى الأمرُ إلى تصوّر الخَلْق الشعري وكأنه قوةٌ خفيةٌ لا سبيل إلى ترويضها، نابعة من الخيال ومن اللاشعور، من العبقرية الفطريّة المشبوبة العاطفة والمتمرّدة التي تريد بلوغ الرفعة.

هَجَر الانتباهُ الموضعَ وعكَفَ على الذات وترك تقليد الطبيعة ليُركّز على التعبير عن حميميّة الشاعر. «الشعرُ فيضٌ تلقائي للعواطف القويّة»،

هكذا أوْضح «وردزورث»، لأنها تنبع من القوى الخلاقة للعبقرية، وفي الأغلب من الألم:

«اعلموا أن القلب هو الذي يتكلم ويتأوّه

وعندما تكتب اليد، فإن القلب هو الذي يذوب»

ترى الرومانسية أن أسمى ما يطمح إليه الشعر ليس نَقْل العالم وإنما تَنويره، ولاسيما إبداعه. وهكذا يؤكِّد «نوفاليس» أن «الشعر هو الواقع الحقيقي المطلق»، وعدّ آخرون أنفسهم، مثل هوغو في «التأملات ١٨٥٦» و«نرفال» وكأنهم أصحاب رؤى وأنبياء يملكون خفايا الكون ويعيدون خلقَ الواقع بواسطة الفن، الإبداع الجمالي كونيٌّ، والشاعر هو الخالق.

ويعدّ الرومانسيون الخيالَ المبدع «ملكةَ المَلَكات»وكأنه أساسُ الفن، وشكلٌ أعلى للمعرفة يسمح ببلوغ الجمال الأمثل والشامل، والواقعُ الحقيقي الذي ليست الطبيعة المحسوسة سوى رمزٍ له «شيلي، «دفاع عن الشعر» ١٨٢١) وقد قام «كولريدج» في «السيرة الأدبية (١٨١٧)، ودون أن يُنكر وجودَ الواقع الموضوعي كما فعلتْ المثالية الألمانية، بالتمييز بين التفنّن، أو المقدرة على إعادة تنظيم معطيات التجربة بطريقة كيفيّة، وبين الخيال أداة الإبداع الحقيقية. والخيال يمكن أن يكون أوليّاً: إنه القدرة الحيوية المعادلة - لدى الإنسان - للقدرة الإلهية التي خلقت الكون؛ وقد يكون ثانويّاً : خاصاً بالشاعر، وهو يُتيح له أن يُعيد إعداد العناصر التي يضعها الخيال الأولي بين يديه وأن يُعبِّر عنها رمزيّاً، يقول كيتز : إنني أصفُ ما أتخيّله.

في بعض الأحيان، تنتهي الأحلام بالاندفاع بالإبداع الشعري فتُرعب أو تَسْحر، حسبما تكون متّصلةً بالهاوية الداخلية أو بما هو إلهي الشاعر الوسيط يَسجِّل، في حالة اليقظة، العناصر الحلمية للفراديس المصطنعة التي تولّدها الموسيقا، والمخدّرات (كولريدج كوبلاكان ١٧٩٧) أو الحلم، «العالمُ يتحوّل إلى حلم والحلم يتحوّل إلى عالم بحسب عبارة نوفاليس. اللغة النقيّة والحقيقية

تخفي، على سبيل المماثلة، جوهرَ الأشياء وحتى القدرة السحرية على ابتعاثها. ولذلك، إن كان الراوي عاماً فلا شيء يميّز ما يأتي من التجربة ذاتها عن التجربة المكتسبة بالقراءة. وينتج عن ذلك فنّان أدبيان أساسيان: رواية التكوين ونموذجها «ولهلم ميستر» لغوته، والقصة ذات الأصول الشعبية التي تُفضي إلى «روح الشعب» «Vol Ksgeist».

إن الرومانسية حين تصوّرت الفنَّ وكأنه شكلٌ مستقلٌ للمعرفة، قادرٌ وحده على كشف النقاب عن اللانهاية وعن أسرار الحياة، فإنما تعترف له بتبريرٍ جوهري وكلّي. والفنُّ في نظر هيغل وكيتز و«شيلنغ» قيمةٌ مطلقة، عالمٌ مستقل. وقد كتب الشاعرُ الإنجليزي بهذا الصدد: «الحقيقةُ جمالٌ، والجمال حقيقة. بيد أن الرومانسيّين نادراً ما يقعون في جمالية «الفنّ للفن'تماماً، وهي جمالية ترى أن الفن والحياة متدابران لا يلوي أحدهما على الآخر، وذلك لأن أخلاقيتهم ترتكز على شدة العواطف وصدقها.

كان لهذه الأفكار دويٌّ هائلٌ في فرنسا التي دخلتها هذه الأفكار خلال العقود الأولى من القرن التاسع عشر على يد «فكتور كوزان» (١٧٩٢–١٨٦٧) وهو من القائلين بالانتقائية. ودافع «تيوفيل غوتييه» (١٨١١ – ١٨٧٢) بحدّة عن «الفن للفن»، وهاجم الكتّاب الأخلاقيين الكلاسيكيين، وكذلك النفعيّن الحديثين والاشتراكيين الطوباويين الذي قصدوا أن يضعوا للفن غايةً نفعيةً: «الجميل حقاً هو وحده ما لا يَصلُح لشيء؛ وكل ما هو نافع بشعٌ.. لأن الضرورات الإنسانية حقيرة». الفنُّ والجمال هما البرج العاجي الذي يلجأ إليه الفنانُ.

تأسست حركةُ «العاصفة والاندفاعة» على الحرية المطلقة للعبقرية، وعلى الوحدة العضوية للشكل والمحتوى، فنبذت نظرية الأجناس الأدبية الكلاسيكية. وكذلك كان الأمرُ بالنسبة إلى الرومانسية، باسم عفوية التعبير، وتماثل جميع الأشكال الأدبية، إلا أنّ الرومانسيّن يعترفون بتنوّع الأعمال في ذاتها، ويَمْضون إلى حد التمييز بين الأجناس الأدبية تبعاً لمعايير فلسفية (فريديريك فون شليغل).

النظرية الرومانسية تدعو إلى إبداع أجناسٍ هجينة، لأن الحياة التي ينبغي للفن أن يكون تعبيراً عنها مختلطةٌ: إنها ساميةٌ وبشعةٌ مُضحكة، جسدية وروحية. ولذلك فإن هوغو هجر المأساة الكلاسيكية الجديدة والكوميديا الكلاسيكية الجديدة، لصالح الدراما التي تَصوّر أنها الفنّ الأدبي الأسمى. وهذا الاتجاه موجودٌ في ميادين أخرى، مثل الرواية والشعر اللذين هما ملحميان وغنائيان فلسفيان ودينيان في آنٍ واحد. وهُجرَتْ أجناسٌ كلاسيكية (المأساة، القصيدة الريفية، والقصيدة الغنائية «البندارية» أو «السافوية»...) كما هُجرت أشكالٌ عَروضيّةٌ وموضوعاتٌ أسطورية. وتقبّلت الروايةُ كما تقبّل الشعرُ جميعَ أنماط الموضوعات: ويمكن أن نُحصي بينها الدراما والرواية التاريخية والرواية السيكولوجية أو رواية العادات والأخلاق، والشعر الذاتي الحميمي والفلسفي، وقصيدة النثر.

وكتَبَ المؤلفون بنبراتٍ شتى، وعلى الرغم من الإفراط البلاغي المتكرّر، إلا أنهم جعلوا الأسلوب الرفيع لصالح لغة أكثر حرية وألفةً، وأقرب إلى الواقع. واغتنتْ الصفة والاستعارة كثيراً. وولّدت جماليةُ الإلهام وتنافرُ الواقع النَقْصَ والتجزئة، والهُجنة وتركيب الأضداد.

الغنائيـــة

شكل الرومانسية بامتياز

الشعر، وهو الشكل الرومانسي الأثير، لا يدّعي لنفسه أيّ فنٍّ شعريٍ، فالخيالُ المبدع والتدفّق الذاتي الحميمي الذي لا مداورة فيه أو الذي أُعيدتْ صياغته، والإدراك الجديد للطبيعة، والورَع، والكآبة، والحب والتمرّد والسخرية، تلك هي القيم المشتركة. والهدفُ، على العموم، هو الطبيعةُ والعفوية، لكن النتائج متنوّعة، ذلك أن الكلاسيكية الجديدة أو الكلاسيكية ما تزال تُنتج بثقلها في بعض البلدان – فرنسا وإيطاليا واليونان – أكثر من بعضها الآخر. في بريطانيا التي لم تكن فيها قطيعةٌ لأن التقاليد السابقة لا تَسكُنهم الأسلوبَ الكلاسيكي بمقدار ما هو في القارة، ولأن تيّار الحساسية كان له تأثيرٌ أعمق؛ وفي ألمانيا حيث استمد «الرومانسيون الشباب»، مثل «هين»، وبرنتانو، وإيكندورف، وروكرت، وموريك، إلهامهم من الشعر الغنائي النابع من الموشحات الشعبية الغنائية؛ وفي إسبانيا من القصائد الإسبانيي الغنائية؛ وعرفت اليونان واسكندينافيا والبلدان السلافية تطوّراً مماثلاً. وتسلّط الشعور أو الفكرة في العالم الداخلي الذي لا سبيل إلى وصفه والذي عبّر عنه بوضوح كبير الروسيُّ «فيودور تيوتشيف» (١٨٠٣-١٨٧٣) هو مميّزٌ الشعر الغنائي.

«عِشْ في ذاتكَ وحيداً وعزيزاً.
نفسُك عالمٌ واسع من الأفكار الخفيّة
والجريئة. اصغِ إلى نشيدها، ولا تقلْ شيئاً»

(فيودور تيوتشيف. الصَمتْ)

برزت الغنائية في أشد الأجناس الأدبية تنوّعاً، بحثاً عن الاتحاد بالقارىء إذ أن القارىء هو موضوعُ الجدل: «آه، أيها الأحمق الذي يعتقد أنني لستُ إيّاه!» هكذا هتف فكتور هوغو في مقدّمة التأمّلات. ولعل الشعر الذاتي لم يُظهر قط أشد جوانب النفس شخصية وأكثرها عمقاً مثلما أظهر هنا. وكان ذلك اتجاهاً بدأه روسو في «اعترافاته» ومضى فيه «بيرون» إلى نهايته، وأشاعه شعبياً بين الأجيال الرومانسية الأخيرة في عدة بلدان، بيد أن أغلبية الشعراء الرومانسيين لا يبالغون مبالغة بيرون وشيلي وهوغو موسيه وماشا أوهين في تعرية نفوسهم. و «ليرمونتوف» وبوشكين، وزوكوفسكي، و «سالوألي، وإيسبرونسيدا، وغاريت، التزموا بعضَ التحفظ.

شعراء الرثاء

العاطفتان الأكثر شيوعاً هما الكآبة والحزن اللذان يُلِّدهما الحنينُ إلى المثل الأعلى (كما هي الحال عن شيلي أو نوفاليس)، والشعورُ الحاد بالأثر المدمِّر الذي يُلحقه بكل كائن بشري مرورُ الزمن، والإحباطُ الغرامي وغياب الحرية على المستوى القومي أو الفردي. هاتان العاطفتان موجودتان في مختلف أنماط القصائد. والشاعرُ الصربي «برانكو راديسيفتش» (١٨٢٤-١٨٥٣) يمزج في شعره، على إيقاعات الأنغام الشعبية، الغنائية الكئيبة بالاستلهام الوطني.

«تشجَّعْ! أيها الولد الساقط من الأصل الإلهي،

أنتَ تَحمل على جبينك هذا الأصل الرائع»

(لامارتين تأملات شعريةّ)

الكآبة التي تتاخم أحياناً الحساسية الزائفة عَذْبةٌ وحالمة لدى ألفونس دي لامارتين (١٧٩٠-١٨٦٩) الذي تعزّيه الطبيعةُ الأبدية. وهذه الكآبة مطبوعة بالتشاؤم الفلسفي العميق لدى فينيي، ولينو، وكلوكزي، وليوباردي. وفي «التأملات» يكشف هوغو عن الألم الممزِّق الذي يُرهقه عندما يشكو أمام الله موت ابنته خاضعاً لكنه غير مستسلم:

«أيها الرب، أعترف بأن الإنسان يهذي إن

تجرّأ على التذمّر

لقد كففتُ عن أن أتّهم وأن ألْعنَ،

لكن دعْني أبكي!

دعني انحني على هذا الحجر البارد

لأقول لولدي: أتحسّين أنني هنا؟»

(فكتور هوغو. التأملات)

وهوغو، في هذا العمل، كما في «الأصوات الداخلية ١٨٣٧» وفي «الأشعة والظلال ١٨٤٠»، يَدفَع إلينا اليوميات الكاملة لهذه المرحلة من حياته. ومن «القصائد الغنائية ١٨٢٢» إلى «التأملات» نراه يَستخدم جميع النبرات ويتصدّى للأوضاع الأكثر تنوعاً، من حدّة الشباب إلى التأمل المؤثّر

فيٍ سنّ النضج. وهو، يجد، مثل «موسيه»، في الذكرى دواءً للكآبة التي يُولّدها الأثرُ المدمِّرُ لمرور الزمن («حزن أولمبيو» الأشعة والظلال).

ويأسُ «ليوباردي» يأسٌ مطلق في قصيدته «الوزّال ١٨٣٦» عشب الخرائب التاريخية، رمز تداعي الأمجاد البشرية، وحتى تداعي الحياة البشرية ذاتها، وهي فكرة متداولة في الشعر الباروكي. في هذه القصيدة تتضمّ التقاليد الكلاسيكية إلى الحساسية الرومانسية قبل كل شيء، الحساسية المقترنة بالخيبـــة:

«وأنتِ، يا زهرة الوزّال البطيئة،
يا مَنْ تزيّنين، من أجَماتك العَطِرةَ
الأريافَ العارية،
أنتِ أيضاً سوف تستسلمين،
في زمن قريب
إلى القوة الشرسة للنار الدفينة»

(جياكو موليو باردي، الوزّال)

وقد جمع «تينيسون»، بعد سنين من موت صديقه «ارثر هالام»، قصائد مكرّسة للأحبة المفقودين في «التذكار» (١٨٥٠). والجمال وحده هو الذي يُعزّي «جون كيتز» (١٧٩٥-١٨٢١) حيال الطابع الزائل لهذا العالم. كان شاعراً خالصاً عمَدَ إلى اكتشاف روح الطبيعة، وفي الحنين إلى اليونان القديمة، أحسّ بإيمانه في الحياة كدّرها سلطانُ الموت. والقارورةُ اليونانية في قصيدته (اندميون ١٨١٨) تشدُّ من عزمه إذ «أن الشيء الجميل فرحٌ أبدي» لأن جماله خالد في نظر الناس الذين يتأملونه:

«الأنغامُ المسموعةُ عذبةٌ، لكن الأنغامُ التي تظل صامتةً أكثر عذوبةً»؛ «اعزفي إذن، أيتها النّاياتُ العذبة، لا للأذن الحسّاسة، بل اعزفي للروح أغنيات، بلا علامات موسيقية، فهي أعظم فتنةً».

شعر الحب

شعرُ الحب الرومانسي يَستحضر الحنانَ مرتبطاً بالحب أكثر من الحسيّة، وكثيرون هم الشعرءُ الاسكندنافيون الذين ساروا على آثار الرومانسيين الألمان فتغنّوا بالمرأة المحبوبة المُؤمّثلة، لا بل الخالصة من جسدها، مثل الشاعر السويدي «دانييل امادوس اتربوم» (١٧٩٠-١٨٥٥). والنَقْلُ الشعري الذي عمله «الفريد دي موسيه» (١٨١٠-١٨٥٧) لحبه «جورج صاند» القصير والمؤلم، ذو طبيعة مختلفة تماماً. ففي «ليلة أيار ١٨٣٥» - ففي حين كان يتألم من داء الحب، حثّته ربةُ الشعر على أن يُجسّد ألمه وأن يعود مجدّداً إلى الحياة بفضل العزاء الذي يقدّمه الفنُّ. وفي «الذكرى ١٨٤١ يكتسب الحبُّ الذي يَستذكر قيمته الحقيقية ويجعله سعيداً:

«إني أقول في نفسي: «في هذه الساعة، وفي هذا المكان، كنتُ محبوباً ذات يوم، وكنتُ أُحبّ، وكانت جميلةً.

وأنا أدفن هذا الكنز في نفسي الخالدة

وأحمله معي إلى الله».

(ألفريد دي موسيه. الذكرى)

النبرةُ مشبوبةُ العاطفة والمعتدلة في الوقت نفسه هي التي تميّز أشعار «لامارتين»، وليوباردي ومارسلين ديبورد فالمور (١٧٨٦-١٨٥٩) و «اكليل السونيتات ١٨٣٣» للسلوفيني «فرانسيه بريزيرن» (١٨٠٠ - ١٨٤٩). وكرّستْ «اليزابيت بريت براوننغ» (١٨٠٦-١٨٦١) لزوجها «سونيتات البرتغالي» (١٨٤٧) المُشبعة بالوَرَع الغرامي وأصالة شعر الحب لدى «فريديريك روكرت» (١٧٨٨ - ١٨٦٦) تعود إلى أصالة المرأة المحبوبة «اماريليس، صيف في الريف ١٨١٣».

قصائد الحب في اللغات الألمانية أو السلافية تَبْعث التقليد الشعبية في العصور الوسطى. وعرف فنُّ القصائد الغنائية البطولية في ألمانيا نجاحاً خاصاً جدّاً. وقد أعطى «هنريك هين» (١٧٩٧-١٨٥٦) أشهر ديوان لذلك الشعر في «الفاضل الترفيهي» (١٨٢٣).

«لماذا كنتُ أنا نفسي مريضاً جداً، وحزيناً
جداً، أيتها الحبيبة العزيزة، قولي لي، يا حبيبة
قلبي، لِمَ هَجَرْتِني؟»

(هنريك هين، الفاصل الترفيهي)

يَسْتذكر هذا الشاعرُ الألم والمرارة اللذين يبعثهما الحبُّ الذي لم يُشْبَع أو موتُ الكائن المحبوب. وتتبدّى الحساسيةُ الحادّة والفرديةُ لدى الشاعر الفلامندي «تيودور فان ريجزويك» (١٨١١-١٨٤٩) في «الأناشيد الشعبية ١٨٤٦» ونجد مثلاً لذلك أيضاً لدى «اوندريج سلادوفيش» (١٨٢-١٨٨٣)، مؤلف القصيدة الطويلة «مارينا ١٨٤٦»، ولدى «زوكوفسكي» (١٧٨٣-١٨٥٢)، ولدى «بايرون»، وينْهل من نفسها عملُ السويدي «ايريك جوهان ستاغنيليوس» (١٧٩٣-١٨٢٣). ويَغْلب الحنينُ في «الأوراق المتساقطة ١٨٥٣» للبرتغالي جواو باتيستا دي الميدا غاريت» (١٧٩٩ -١٨٥٤) حيث نلمح التأثير الذي تركته دواوين الأناشيد الغنائية اللوزيتانية الغاليسية والشعر الشعبي الشفهي.

واللهجةُ في بعض الأحيان عنيفةٌ أو ساخرة في مواجهة الإحباط الذي يولّده غدرُ الكائن المحبوب أو القيود الاجتماعية، كما هي الحال في قصائد الشباب لدى «هين» والنشيد الطويل «نشيد ليتريزا ١٨٤٠» «لجوزي دايسبرونسيدا» (١٨٠٨-١٨٤٢) رثائيةٌ غريبة بلاغيةٌ في صفحاتها الأولى، تقطّعها بعضُ النبرات العظيمة للصدق التي تَستحضر السعادة الأصلية والألم الذي يُحدثه اختفاؤها. وتتجاوز فيها الشتيمة الكارهةُ للنساء وقسوة الخديعة مع الرومانسية الشيطانية والحماسية.

ويُفضي ذلك كله إلى السؤال التالي: «ماذا تحمل للعالم جثةٌ أخرى؟

الشعر الفلسفي والديني

بينما اتّخذ النثرُ الفلسفي والديني غالباً، في أوروبا، طابعاً تعليمياً وموضوعيًا منَح الرومانسيون الشعر المجرّد الانفعال والذاتية، وذلك بالمزج العالم بين الميتافيزيك والملحمة والغنائية والدراما والوَرَع الديني. كانوا في الغالب أصحابَ رؤى فسجّلوا، في الإطار الوصفي أو السردي، التقليدي أو المجدّد، خواطرهم حول القدر والحياة والمجتمع والحياة الأخرى. ولجؤوا إلى الرمز، وهو طريقةٌ أدبية مثاليةٌ لإفهام الأفكار وتحويل خشونة الرسالة إلى لذةٍ جالية. واستعمال الرمز يتوافق فضلاً عن ذلك مع التصوّر الرمزي للعالم والخاص بالرومانسية.

«أيها الجدول الذي لا سبيل إلى بلوغ ينبوعه
العميق، أين تمضي مياهك المحفوفة بالأسرار؟
أنت صورةٌ أيامنا»

(بيرسي بيش شيلي. الاسكور)

هؤلاء الشعراء الذين أقلقهم معنى الحياة، ومشكلةُ الشر وقَدَر الإنسانية، يَضبطون فلسفتهم على عواطفهم الدينية. وهم يردّون على أسئلتهم بأجوبة شتّى تمرّ على العموم بالروحانية الأرثوذكسية على نحوٍ يقلّ أو يكثر، بالحلولية والصوفية والإيمان بالتقدّم الأخلاقي الذي تحقق مقابل آلامٍ عظيمة.

بيد أن هناك استثناءات كبرى: «ألفريد دي فينيي» (١٧٩٧-١٨٦٣)بدا متشائماً في أعماله الأولى «الأقدار» (١٨٣٨-١٨٦٣)؛ ففي «موت الذئب ١٨٣٨»يَرِقّ لقدرَ الإنسانية التي تتأملها الطبيعة القاسية التي لاتلين. وفي «الزجاجةَ في البحر ١٨٤٧» تُخلي القَدَرية مكانها للإيمان بخلاص الإنسان، وهوإيمانٌ مرتكزٌ على الانتصار للعلم وللروح. وعلى خط «شوبنهاور» المستقيم تساءَل الروسي «ايفجيني ابراموفيتش باراتنسكي» (١٨٠٠-١٨٤٤)

عن هروب الزمن، وعن الوضع المأساوي للإنسان الحديث، الوحيد الذي لا تقاليد له والذي لا زاد له سوى التأمل المنفرد. ويرأف النمساوي «نيكولوس لينو» (١٨٠٢-١٨٥٠) ببؤس ضحايا التعصب في «سافونارول ١٨٣٨».

والشعراء الشيطانيون من أمثال اللورد بايرون (واسمه جورج غوردون ١٧٨٨-١٨٢٤)، مؤلّف «قايين ١٨٢١»، يتمرّدون على التقاليد اللاهوتية. ففي «الملكة ماب ١٨١٣»و «آلاستور ١٨١٦» يؤكّد «بيرسي بيش شيلي» إيمانه بالإنسانية وثقته بالحرية والحب والتقدم الأخلاقي. وأدخل التشيكي «كاريل هينيك ماشا» (١٨١٠ - ١٨٣٦)، في قصيدته الفلسفية الطويلة «أيار ١٨٣٦» موضوعَ اليأس الميتافيزيقي حين أظهر التعارضَ بين حزن المصير الإنساني وبهاء الطبيعة في الربيع. وأبطاله معادون للمجتمع مسيئون وقَتَلة الأهل.

«هناك في الأسفل، ليس سوى العدم تحتي"

"لا شيء سوى العدم(...)

وصمتٌ لانهائي وليلٌ وزمن(...)

وقبل أن ينتهي الغدُ سوف يمتصّني هذا العدمُ الفارغ».

ويفسّح البولوني «يوليوش سووفاتسكي» (١٨٠٩-١٨٤٩) مكاناً واسعاً للروحانية والرمزيّة في قصيدته التي لم تتمّ «الروح - الملك ١٨٤٧». في هذه الملحمة الغنائية العجيبة المطبوعة بطابع التصوّف والتمركز على الذات، يبدو الشاعرُ هو المسكون «بالروح - الملك». ويعلّق الشاعرُ الرومانسي بالأزهار قيماً رمزية: «الأزهار ١٨١٢» لـــ «اتربون»، «زنابق سارون ١٨٢٢» لـــ «ستاغنيليوس، والقصائد الواردة في الأعمال الكاملة للكاتب السويدي الملحد «كارل جوناس المكفيست» (١٧٩٣-١٨٦٦) كتاب النسرين ١٨٤٩». و«نور العالم الأصغر ١٨٤٥» لـــ«بيتروفيك نجيغوس» (١٨١٣-١٨٥٧)، آخر أميرٍ اسقف في الجبل الأسود، هو ملحمةٌ فلسفية تروي القدرَ الكوني للإنسان واتّحاده بالله.

كُتب العديدُ من القصائد الملحمية الفلسفية في أوروبا في سنوات ١٨٣٠و١٨٤٠، بتأثير «فاوست» لغوته (في نصّ ١٨٠٨ونص١٨٣٢) وتأثير الفكر الثوري الليبيرالي في ١٨٣٠. وعلى العموم، يُجسِّد البطل الإنسانية أو خصائصَها الأساسية، وهو يلعب، على نحوٍ متناوب، دور شخصيات رمزية أو تاريخية أو أسطورية، الرب، والمسيح، والشيطان. وتجري الأحداثُ أيضاً في أمكنة «رمزية أو طاباوية. ويَستحضر النرويجي «هنريك ويرغيلاند» (١٨٠٨-١٨٤٥)، بأسلوب غنائي مشغوفٍ بالحرية، في «الخليقة الإنسان والمسيا ١٨٣٠» الخليقةَ، وحبه لزوجته، والخلاص بالمسيح. ونشر «براوننج» وهو شاعرٌ غنائي انجليزي، في ١٨٣٥ «باراسيلز»، وهي قصيدة درامية تُقدِّم عالمَ النهضة كإنسانٍ نهِمٍ لاكتشاف المطلق. ومات «ايسيرونسيدا» قبل أن يتمكّن من إنهاء قصيدته الطويلة ذات البحور المتعدّدة. إن «العالم الشيطان ١٨٤٠» وهي ملحمةٌ غنائيةٌ وفلسفية واجتماعية للإنسانية التي يَرْمز إليها آدم في مواجهة سرّ مصيره ومواجهة المجتمع. وتظهر فيها شخصيات شتّى مثل الشيطان رمز الشر والعصيان، و«فاوست». و«الشيطان ١٨٣٨» وهي قصيدة طويلة لميكائيل ايوريفتش ليرمونتوف (١٨١٤-١٨٤١) بطلُها ذو فكر مستقل يرفض الاستسلامَ.

وفي الحقبة نفسها، استأثرت المشكلات الاجتماعية بالشعر الفلسفي لدى هوغو الذي طرَحَ نفسه، في «الأشعة والظلال» وفي أعماله اللاحقة، مرشداً ونبياً : «ايتها الشعوب، اصغي إلى الشاعر! اصغي إلى الحالم المقدس».

«الأوهام ١٨٥٤ «لجيرار دي نرفال» (١٨٠٨-١٨٥٥)، وهي ديوان من «السونيتات» المبهَمة التي يَعتورها القلق والرجاء، السماء والجحيم. وهي تحتوي على عناصر أسطورية وباطنيّة، وتُؤذن بالرمزية وبالسريالية. وفيها يضع الشاعر الإشراق والهَلْسَنة البصرية المرتبطة بالحلم والجنون، في خدمة تَوقه إلى المقدّس. فهو يُسجِّل إذن من ناحية الموضوع ومن ناحية التسلسل الزمني مرحلةً جديدة للرومانسية.

«أنا المُعدَم- الأرمل- الذي لم يتعزَّ، امير اكيتانيا ذات البرج الزائل»

(جيرار دي نرفال، الأوهام)

شعر «فريديريك هولدرلين» (١٧٧٠-١٨٤٣)، وكتابته واضحة، كلاسيكية، متّسمة بالهيلينيه، يظل رومانسياً برفضه للواقع وللتأثير العاطفي.

«ونشيد قدَر هيبيريون يعكس القدَرَ المأساوي للإنسان:

«لكن كُتِبَ علينا ألا نجد الراحة في أي
مكان، إن رجال الألم يترنّحون، ويسقطون،
تَقْذف به السنون من صخرة إلى صخرة في
الهوّة التي لا تُعْرَف حقيقتُها».

الشعرُ والطبيعة

العودة إلى الطبيعة التي أدخلها تيارُ الحساسية الإنجليزي والفرنسي والألماني، أصبحت كلّيةَ الحضور في الأدب الرومانسي، وقد رأى فيها الكثيرُ من المؤلفين المثاليين والصوفيين تجسّداً لكلمة الله الخفية، كما رأوا فيها الغالب رمزاً لانفعالاتهم : وتلك حال «الحكمة» للألماني «جوزيف فون ايكندورفف» (١٧٨٨-١٨٥٧)، وكذلك شعر «الكسندر هوكولانو» (١٨١٠-١٨٧٧) في البرتغال. وفي شعر «كيتز» و«ووردزورث»، تنفذ روحُ المشهد الطبيعي إلى قلب الشاعر.

الطبيعة تقع في مركز شعر «وليام ووردزورث» (١٧٧٠-١٨٥٠) الذي يرى أن الفهم الصوفي للكون غير ممكن إلا عندما ينير الخيالُ تصوّرَ الواقع اليومي. ولغتة بسيطةٌ في الغالب كما تَشْهد بذلك قصيدتة الطويلة حول سيرته الذاتية («الاستهلال» المنشورة في ١٨٥٠) والمهداة إلى صديقه «كوليردج»:

عطلة الصيف «لووردزدورت» في «الاستهلال»

«مثل رجلٍ ينحني على حافة زورقٍ
ينساب ببطء في أحضان المياه الهادئة،
ويتذوّق اللذة المتكاسلة
إزاء الاكتشافات التي يمكن أن تقوم بها نظراتهُ وهو ينْفد إلى أعماق الهاوية ذاتها:
فيرى الكنوز- الأشنة والأسماك والكهوف،
والأزهار والحجارة الرقيقة والجذور، ويتخيّل ما هو أكثر، لكنه حائرٌ في الغالب، ولا يستطيع أن يفرقّ بين الظلّ والواقع»

ونجد هذا الذوبان بين الطبيعي وما فوق الطبيعي لدى «سولوموس». وفي «اللانهاية١٨١٩»، وينتقل ليوباردي من تأمل الأرض التي وُلد عليها إلى دُوار اللانهاية التي يتخيّلها.

و«أناشيد لليل ١٨٠٠» لـــ «فريديريك فون هردنبرغ» (والملقّب : لوفاليس ١٧٧٢-١٨٠١)، وهو أكثر الشعراء الرومانسيين الأوائل غنائية، تجمع بين النثر الإيقاعي والشعر الحر فتنعكس بصوفيةٍ موضوعاتُ الحب والموت في مملكة الليل التي لا تُوصَف:

«أيها النور ما تزال توقظني، وتَدعو إلى العمل جسمي المُتعب - أنت تُقطّر فيَّ الحياةَ والفرح - لكنك لن تنتزعني من حجر الذكر المغطّى بالطحلب. بيد أن قلبي، في داخلي، يظل مذوراً لليل ولِما هي أمه: «الحبّ الخالق».

إن تأمل الليل والقمر والنجوم يُلهم «موسيه»، وشيلي، و«ماشا»، وهولدرلين، ولونفيك تيك (١٧٧٣ - ١٨٥٣)، ويغدو ذريعةً للقصائد العاطفية أو التأملية. أما الموضوعات الشعرية الأخرى التي يكثر ترددها فهي السماء والغابات والجبال والريح والخريف، «فصل الضباب والوفرة"بحسب عبارة «كيتز».

«الطبيعةُ سحرٌ، حلمُ جمالٍ ورشاقة. وهي
تنبجس من ألف ينبوعٍ، وتنادي بألف صوت،
حتى في نفس الإنسان. من مات اليوم، فإنما
يموت ألف مرة».

(سولوموس)

ويجمع «سووفاتسكي» بين وصف جمال «الألب» وشعر الحب الوجداني في «في سويسرا». ويتغنّى الحلولي «شيلي» الذي فتنته المناظر الغربيةُ وسحرته عظمة جبال الآلب، بمثاله الشعري الأعلى، مثال الجمال والحرية والمطلق، في قصيدته «الجبل الأبيض». وألهمت الجبالُ أيضاً «بايرون» وهوغو، وليرمونتوف الذي رأى في القوقاز رمزَ الجمال والحرية. وما يهمّ، مع ذلك، ليس جمال المنظر، وإنما النظرة الجديدة التي تَبْعث فيه الحياةَ وتكتشف آفاقاً لم تَخْطر لإنسان.

وتَصِف قصائدُ الهنغاري «بيتوفي» مشهدَ الطبيعة بأسلوب بسيط ومؤثّر. ويَصف الروماني «فاسيل السكندري» (١٨٢١-١٨٩٠)، الموفّق بين التأثير الغربي وتقاليد بلاده الريفية التي بدأ هو نفسه في استرجاعها وإحيائها، بطريقة تشبه طريقة «فرجيل» مشهد الشتاء في «صور أو بستيل» (١٨٦٨-١٨٧٠).

الشعر السياسي

الغنائية السياسية التي تُمجِّد عظمة الوطن السالفة وتحثُّ على الاستقلال والحرية، برزتْ في إسبانيا الخاضعة للنير النابوليوني، قبل أن تَفرض نفسها في فرنسا، وألمانيا، وإيطاليا وبولونيا وهنغاريا واليونان. ومعظم هذه القصائد سبقتْ المرحلةَ الرومانسية وهي تتدرج في الاتجاه الكلاسيكي الجدي.- "الشاعر الغنائي البطولي في معسكر المحاربي الروس١٨١٢" لزوكوفسكي والقصائد الغنائية الوطنية لمانزوني في إيطاليا.

ومن هذه القصائد ما هو رومانسي بدرجات شتّى مثل السونيتات التي تكوّن «ابنه سلافا» للسلوفاكي «جان كولار» (١٧٩٣-١٨٥٢)، وقصائد مواطنه «جان هولي» (١٧٨٥-١٨٥٢) أو القصائد الغنائية «القيثارة ١٨٢٤» و«غنائيات ١٨٢٦، لليوناني «اندرياس كالفوس» (١٧٩٢-١٨٦٩). وهذه القصائد تمجيد وطني للحرية تفجّر، بشكلها السلفي، الغنائية والحماسة الرومانسيتين. ومجموعات مواطنه «ديونيوس- سولوموس» (١٧٩٨-١٨٥٧) «الكريتي»، «المحاصَرون الأحرار» ١٨٣٤٠-١٨٤٤)، و«بورفيراس» التي نُشرت بعد موته، رومانسيةٌ بوطنيتها وواقعيتها وطابعها التجزيئي. وقد كُتِبت بلغةٍ شعبية فكوّنت «جنساً أدبياً مختلطاً لكنه مشروع»، يكتسي فيها الإلهامُ الرومانسي شكلاً بسيطاً، صافياً، يلتقي فيها ما هو أخلاقي وسامٍ مع الجمال. وفي مواجهة تقاليد الجزر الأيونية، وُلِدَت في أثينا مدرسة رومانسية عملت على امتداد فن الشعر «الفارنار يوثي» و«الكاتا ريفوسا». وهذا الشعور الوطني يسود شعرّ الصربي «راديوفتش»، والكرواتي «بيتربريرا دوفيك» (١٨١١-١٨٧٢)، والبلغاري «دو بري سنتيلو» (١٨٢٣-١٨٣٦) والسلوفاكيين «جانكو كرال» (١٨٢٢-١٨٧٦)، و«جان بوتو» (١٨٢٩-١٨٨١). وقصائد هوغو، وبوشكين - وهو مؤلف أهجيات سياسية وقصائد غنائية للحرية - وليوباردي، مؤلف القصيدة الغنائية «إلى إيطاليا ١٨١٨» أكثر إبداعاً وشخصيةً.

يبرز موضوعا الإلهام الديموقراطي والإيمان بالتضامن الإنساني في أعمال شيلي، وبيتوفي، وهوغو، والسويدي «إيريك غوستاف غيجر» (١٧٨٣-١٨٤٧) مؤلف «فلاح آلين ١٨١١». وفي هذا المعين للرومانسية الليبيرالية والإنسانية، فإن حركة «ألمانيا الفتاة» التي كانت مراقَبةً زمناً

طويلاً، لم تظهر إلا في وقت متأخر بسبب سيطرة الرومانسية البرجوازية التي عبّرت عنها قصائد «بيددير ميير». وفي معارضة هذه الرومانسية الليبيرالية حذّر الهولندي «بيلدير ديجك» من عواقب الثورة الفرنسية.

شعر الواقع اليومي

تصدّى الشعرُ الرومانسي لموضوعات جديدة أو منسيّة منذ زمنٍ طويل. لقد أدخل «ووردزدورث» في الشعر الواقع الأسري والريفي الذي اكتشف له جماله خلال إقامته في الريف. وليس المقصود بهذا الشعر الواقعي وإنما الشعر الحميمي الذي تعلو فيه حساسيةُ الشاعر وتسعى إلى التأثير بكشف النقاب عن روح الواقع اليومي.

في البلاد المنخفضة، مجّد شعرُ «هنريك تولنز» (١٧٨٠-١٨٥٦) بموطن الطفولة. وتُقدّم موشّحات هذا الشاعر الوطني صورة للموضوعات الأثيرة بين ١٨٠٠و١٨٣٠: الحب المعظّم والعاطفي، والأسرة المُستَحْضرة ببساطة. وألّف البلجيكي الناطق بالنييرلندية «هندريك كونسيانس» (١٨١٢-١٨٨٣) قصائد غزلية ريفية. نحن نعثر على «عندما كنتُ طفلاً» للدانماركي «باغيسين»، في رؤية الطفولة المُؤمّثلة الخاصة بشعر البدايات السويدي (اتربوم). ويَستحضر «هولدرلين» سعادةَ الطفولة في «عندما كنتُ طفلاً». وهذا الموضوع يَعترض جميع أعمال هوغووأعمال شاعر الحنين «زوكوفسكي». وفي هنغاريا تصدّى شعرُ الإلهام الشعبي لموضوعات الريف والأسرة، ولاسيما في القصائد الحميمية لـــ«سندور بيتوفي» (١٨٢٣-١٨٤٩). كان بيتوفي ثوريًا من ذوي الرؤى، وأقرب الشعراء الرومانسيين الهنغاريين إلى «رامبو»، قد فجرّ من الواقع اليومي عالماً من الحلم والكابوس، إذ استحوذ عليه فكر الحرية الذي لا مساومة فيه.

الشعر الملحمي- الغنائي

يرتكز نجاحُ الأشكال الأدبية القديمة التي تدين بتجذّرها في الثقافة الجماعية إلى صفتها الفولكلورية، على جانبية الماضي المؤمثل الذي رفعتّه إلى مصاف الفردوس المفقود «الأوسيانيةُ» نحن هنا إزاء أحد أشد ردود الفعل

ضراوةً على الأسلوب الذي فرضتْه الكلاسيكية الجديدة: العنصر الشعبي في مواجهة الارستقراطية، العفوية ومَزْج الأجناس الأدبية في مواجهة مراعاة القواعد؛ الخيالي العجيب والغزلي الحالم في مواجهة المشاكل للواقع.

مصادرُ إلهامه الرئيسية هي «الساغا» السكندينافية، والقصائد الإسبانية الملحمية الذي قرّ بها من الذوق المعاصر «انجيل دي سافيدرا دوق ريفاس» (١٧٩١-١٨٤٣) في «المغربي غير الشرعي ١٨٣٤» الذي يروي تاريخ أولاد «لارا»؛ وعمل البريطاني «روبيرسوتي» (١٧٧٤-١٨٤٣) رودرنغ أخر الغوتز١٨١٤»، والروايات الشعرية «للإيكوسي والترسكوت» (١٧٧١-١٨٣٢)، وهي حكايات الحب والحرب المحصورة في عالم الفروسية الايكوسي: «مارميون ١٨٠٨» و«سيدة البحيرة١٨١٠»:

«ايلين، لستُ سيداً إقطاعيّاً مرهفاً،
لكني «لورد» يعيش من رمحه وسيفه،
وقصرُه خوذتُه ودرعُه،
وكلّ نبالتي تكمن في سفينتي الحربية.
ماذا يمكن أن أطلب من أميرٍ
لا أرضَ له ولا وطن».

(والترسكوت. سيدة البحيرة)

كان لهذه الأعمال تأثيرٌ كبير ولا سيما في «غاريت» الذي ألّف «دونا برونكا١٨٢٦»، وهي حكاية ملحمية يقع تاريخها في زمن الهيمنة العربي.

لا يمكن أن تنسى الجاذبية التي أحدثها عالم الخرافات الشرقية مثل «ثعلبة المخرِّب ١٨٠١» «لسوثي»، وفي أعمال السكندر بوشكين (١٧٩٩-١٨٣٧) وليرمونتوف؛ وهي عجيبة أو خيالية مثل «موشّحات البحار القديم» و«الموشحات الغنائية ١٧٩٨»، لصموئيل تايلور كوليريدج (١٧٧٢-١٨٣٤)؛ ومن العصر الوسيط مثلما هي الحال في معظم قصائد تينيسون المستوحاة من المجموعة القصصية للملك آثر وفرسان المائدة المستديرة. وتجمع قصيدة

«ايسبرونسيدا» «طالب سلامانك ١٨٣٦»بين استلهام التاريخ والعصر الوسيط، وأسطورة دون جوان والنزعة الشيطانية، وانحراف «فيليكس دي مونتمار» إلى قلق اللانهاية:

«ثم نهضَ الشيطان من البرق المنتقم

مجروح الجبين

إنه النفسُ العاصية التي لا تخشى الخوفَ،

لقد دِيسَ بالأرجل لكنه لم يُغلَّب قط:

والإنسان أخيراً الذي يُحطِّم في قلقه

جدرانَ سجن الحياة،

الذي يحاسب اللهَ

ويحاول أن يكتشف رحابتَه».

(جوزيه دي ايسبرونسيدا. طالب سلامانك)

والأهواءُ والجرائم التي يصفها «بايرون» في «القرصان ١٨١٤» وفي «خطيبة ايبدوس ١٨١٣» تركت آثارها في هذا العصر. وفي الآداب الصربية والكرواتية. أُدخِل من جديد موضوعَ النضال ضد العثمانيين إلى الملاحم الرومانسية، مثل «تاج الجبال ١٨٤٧» لـ«نجيغوس» الذي استعرض عدة قرون من التاريخ القومي، و«موت اسماعيل آغا سنجق ١٨٥٧» للكرواتي في «إيفان مازورانيتش» (١٨١٤-١٨٩٠). وفي هنغاريا وبولونيا، تشكّل الموشّحات والحكايات الملحمية جنساً أدبيّاً ذا طابع قومي مؤسّس على التاريخ القديم: «هرب زالان ١٨٢٥» للهنغاري «ميهالي فوروسمارني» (١٨٠٠-١٨٥٥) الذي هو استحضار لاحتلال بلاده.

في أعمال البلدان الاسكندنافية والسلافية والجرمانية، أصبح أبطال الأساطير الشمالية شعبيّين من جديد وصالحين ليكونوا المقابل لذلك المجتمع الذي حُكم عليه بالسوء. وفي السويد، استأنف «ايساياس تيغنز» (١٧٢٨-

١٨٤٦) «الساغا» الايسلندية في «ساغافريتهيوف» : وتُقدّم الأناشيدُ الغنائية الأربعة والعشرون من قصيدته لوحةً للشمال بحياة قراصنته، وجمعياته الشعبية، وعبادته الوثنية. وفي فنلندا، كان «جوهان لودفيغ رونيبرغ» (١٨٠٤-١٨٧٧) هو مؤلف «حكايات البحار ستال (١٨٤٨-١٨٦٠) وهي مجموعة قصائد غنائية تروي المقاومة الفنلندية في ١٨٠٨. إن الموضعات الأسطورية في الساغا الاسكندنافية أوحتْ بموشّحات الألماني «لودفيغ أوهلاند» (١٧٨٧-١٨٦٢)، وبقصائد ليرمونتوف، والهولندي «تولنز»، والإيطالي «جيوفاني براتي» (١٨١٤-١٨٨٤).

وفي بولونيا فرض «آدم مسكيفيتش» (١٧٩٨-١٨٥٥) نفسَه في «كونراد فالنود ١٨٢٨»، وهي قصيدة تجري أحداثها في ليتوانيا، و«السيد تاديوش ١٨٣٤» التي تأخذ بنصيبٍ من الملحمة ومن الرواية التاريخية. وفي البلاد التشيكية، جَمَعَ «فرانتيزيك لاديسلاف سيلاكوفسكي» (١٧٩٩-١٨٥٢) الشعرالشعبيَّ السلافي واستلهمه في «أصداء الأناشيد الروسية ١٨٢٩» التي غلبتْ عليها الخاصة الملحمية والبطولية، وفي «أصداء الأناشيد الروسية ١٨٣٩» ذات الطابع الغنائي والهجائي. ونَفَذَ «كاريل جارومير ايربن» (١٨١١-١٨٧١) بعمقٍ إلى الفولكلور الشعري في موشحات ديوانه «اكليل زهر ١٨٥٣». وفي الألماني حَمَلَ الرومانسي المتأخر «فريديريك دي لاموت فوكيه» (١٧٧٧-١٨٤٣) إسهامه إلى هذا الجنس الأدبي بوساطة ملحمةٍ فروسيةٍ تقع في العالم الجرماني العجيب في العصر الوسيط «قصائد في الفروسية».

والقصائد الإسبانية الملحمية انعكاس للعصر الوسيط الأسطوري، عصر «السيد» و«أولاد لارا» والفرسان الأتقياء والسيدات الفاضلات. إلى هذا العصر الذهبي، عصر الشرف، ينتمي الكونت الفاضل «بينافنت» الذي توجّه إلى الإمبراطور شارل الخامس بهذه الكلمات:

«أنا، يا سيدي، تابعٌ لك؛

أنتَ مَلكي على الأرض،

ولكَ أن تأمر بحياتي وبشؤوني،
أنا مِلْكٌ لكَ، وبيتي لكَ
فتصرّفْ به وبي،
لكن لا تمسّ سعادتي
واحترامُ وجداني»

(الدوق دي رفاس. قصائد تاريخية)

هذه الأعمال، بطابعها الشعبي، يسّرت الإبداع الأدبي في اللغات التي كانت مقصورةً حتى الآن على التواصل الشفهي. وبهذه الروح كتَبَ الفنُّ القديمُ المُعتَق تاراس غريغو ريفتش شيفتشنكو» (١٨١٤-١٨٦١) ديوان قصائده «الشاعر الجوّال ١٨٤٠» بالأوكرانية، وهو استحضارٌ لماضي أوكرانيا الشعبي الذي هو مجالٌ للنقد الاجتماعي. وعندما ألّف الشاعر الفنلندي «الياس لونروت» (١٨٠٢-١٨٨٤) فإنه منَح الفنلندية مكانتها الرفيعة وقصيدتها القومية:

«إنها كلمات التراث،
الكلمات «الرونيّة» التي بلغتْ جودتها
في حمالة سيف «فانيا موانين» العجوز
في مَصنْهر «ايمارينيين»،
في سيف «ليمانكاينين»
وقَوْس «جوكاهاينين»
في أعمق أعماق حقول «بوبجا»،
سهول كاليفالا».

إن نهضةَ اللغة النرويجية، وهي رباطُ القومية، سهّلتها الحكاياتُ الشعبية النرويجية المكتوبة بتعاون بيتر كريستين اسبجورنسن» (١٨١٢-١٨٨٥) و«جورغن انجيلبريشين» (١٨١٣-١٨٨٢) وكذلك أعمالُ النحوي

«ايفار آسين» (١٨١٣-١٨٩٦). وأثّرتْ طريقةُ نظم الشعر والكتابةُ الشعبية المستعملتان في الأغاني الشعبية اليونانية التي نشرها في ١٨٢٤ «فورييل»، في شعر «سولوموس» وأصبحتا العنصر الأساسي في الإيديولوجية والأدب الهيلينيين الجديدين. ونالتْ بلجيكا استقلالها في ١٨٣٠. وغدا الأدبُ أداةً سياسية تَرْمي لا على الدفاع عن النضال ضد الظالم وإنما إلى تشجيع القومية التي كانت متأصلةً جدًا. ووضعتْ الرومانسيةُ البلجيكية نفسها في خدمة الإيديولوجية القومية للطبقة المُهيمِنة.عبّر الدوق «دي برابانت» الذي سيصبح ليوبولد الثاني، عن نفسه بهذه الكلمات: «إن المجد الأدبي تَتّوِجٌ لكل بناءٍ قومي».

فانصرف الكتّابُ إذن إلى وَصف الماضي المستعاد ودافعوا عن بلجيكا الحرّة. وكانت التربية الشعبية والتحرّر القومي للفلاندر الهدَفين الأوّلين للكتّاب الفلاماندييين، ونُظِر إلى التأثيرات الأجنبية نظرة استياء. وهكذا فلم يكن للتيارات الأوروبية سوى تأثير معتدل، إذ أُعطِيتْ الأفضليّة للمعايير السوسيولوجية. وكان «جان فرانز ويلمز» (١٧٩٣-١٨٤٦)، الشاعر وباعث اللغة الأم، هو الوجه المفتاحي للحركة الفلامانية. والجيلُ الأول من الكتّاب الفلاماندييين مؤلّفاً بصورة أساسية من الباحثين وفقهاء اللغة المتجمعّين في «غان». ويَحْمل إنتاجُهم الأدبي طابعاً شبيهاً بالكلاسيكية سواء في موضوعاته ومصادره الأسطورية أم في شكله. ولعل أكثرهم رومانسيةً هو الشاعر كاريل لودفيغ ليديفانك» (١٨٠٥-١٨٤٧)، مؤلف «المدن الثلاث الأخوات ١٨٤٦» المكتوبة على شرف «غان»، و«بروج»، وانفير».

أكّد هوغو المتحدّي في مقدّمة كرومويل: «العصور البدائية غنائية، والعصور القديمة ملحميّة، والعصور الحديثة دراميّة». والواقع أن المسرح، مع الشعر، هو الجنس الأدبي الذي جدّد فيه الجيلُ الرومانسي التجديد الأعظم.

المسرح الرومانسي

تطلّب المسرحُ الرومانسي تبدّلاً جذرياً يمرّ بهذا الخيار: خلْق شكل فنّي درامي يُساير الروحَ الرومانسية الجديدة، أو يراجع مراجعةً تامة قواعد هذا الجنس الأدبي.

القصيدة الدرامية

جرى التجديدُ في المسرح بادئ ذي بدء بواسطة أعمال لا يمكن تمثيلها لأسباب مادية - القصائد الدرامية، والدراما الخيالية أو المآسي التاريخية - وكانت تجهل المشكلات المسرحية على خشبة المسرح وتفسح المجال لنزوة الخيال، مُتابعةً مثال «فاوست» لغوته.

وتنوّعت الموضوعات في البلاد السلافية، كان الوطن هو الموضوع المركزي لدى «ميسكيفيتش» (الأسلاف ١٨٣٢)، أو لدى «زيغمونت كراشينيسكي» (١٨١٢-١٨٥٩) «الكوميديا غير الإلهية ١٨٣٥وكلتاهما دراما نبوية مكتوبة بنثرٍ شعري شديد التشاؤم. وفي درامات أخرى، كانت أهواءُ البطل تأتي من نفس الشاعر القلقة بل والمعذبة. وفي «مانغريد١٨١٧»، «قايين»، وهما قصيدتان تحتذيان «فاوست»، رمزيتان، يخبئ «بايرون»، خلف البعد الجبّار لأبطاله، روح العصيان لديه، وعزلته العميقة، وذاته اللانهائية، ومسرحية موسيه «مَشْهدٌ في مقعد» المعدّة للقراءة وحدها، بدت كأنها تناقض جوهر الفنّ الدرامي ذاته. أما «لورنزاسيو ١٨٣٤» في تمثّل شخصيةً متمردة تتحطّ لإنقاذ فلورنسا، وطنها. وأما «بروميتيوس محرّراً ١٨٢٠» التي استوحاها شيلي من أسطورة الجبّار الذي عوقب بسبب تمرّده وحبه للإنسانية، فهي تَعرض بأسلوب شعري خالص، إلحاديةَ المؤلف ورغبته

في العدالة. وهكذا ولّدتْ القصيدةُ الدرامية سلسةً من الأساطير مثل «فاوست ١٨٣٦» لـــ «لينو»، و«دون جوان وفاوست ١٨٢٩» للألماني «كريستيان غراب» (١٨٠١-١٨٣٦).

والدراما الخيالية أو الأسطورية، وهي ممّا تتميّز به البلدان الاسكندنافيّة؛ فقد عثرَ على إلهامه في الفولكلور، والأساطير المحلية، والعصر الوسيط والحكايات الشرقية، وهذا الجنس الأدبي، بعواطفه المتكلّفة، ونزوته الخيالية، وديكوراته الفخمة، هو النقيض الكامل للروح الكلاسيكية الجديدة. وتجمع «علاء الدين أو المصباح السحري» للدانماركي «آدم أوشلنشلاجر» (١٧٧٩-١٨٥٠) بين الإغراب الأسرار الخفية: ويجسدُ علاءَ الدين فيها الشاعر المُلهم، ويُجسّد المصباحُ عبقريةَ الحدسَ الذي يكشف عن جميع الكنوز. والأساطير الاسكندنافية هي التي ألهمت «بطل الشمال» (١٨٠٨-١٨١٠) لـــ«لاموت فوكيه» والقصيدة الدرامية والحكاية الميتافيزيكية للهنغاري «فوروسماتي» «كسونغور وتتد ١٨٣١» هي قصةُ عاشقين في بحثهما عن الحب الذي جرى بالرغم من التأثير المشؤوم للساحرة «ميريجي».

وتؤلّف المآسي التاريخية أو شبه التاريخية مرحلةً في تجديد المسرح. والمقصود بها درامات مستوحاة من مسرحيات شكسبير ومن العصر الذهبي الإسباني حيث يُولّد تآلفُ الأهواء والإغراب مسرحيات طابَعها رومانسيٌ بدقة. وفي ١٨٤٤ قدّم «جوزيه زوريّا» (١٨١٧-١٨٩٣) للتمثيل المسرحي «دون جوان تينوريو»، وهي الرواية المحافظة والعجيبة لأسطورة المُغوي. وفي إيطاليا، كانت المأساة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأفكار النهضة أو الانبعاث- وقد منعَتْ الرقابةَ تمثيلَ بعض المسرحيات لِــ«غيامبانيستا نيكوليني» (١٧٨٢-١٨٦١)- وقد راعى جميعَ المؤلفين هذه الأفكار. ومع أن «اليساندرو مانزوني (١٧٨٥-١٨٣٧) لم يُفلح في تطبيق جميع نظرياته على أعماله، إلا أنه أوضح طموحه إلى مأساةٍ تاريخية في رسالةٍ موجهةٍ في ١٨٢٢إلى الناقد الفرنسي «فكتور شوفيه»، وقد لامه فيها على الحرية الشديدة الإسراف في لهجته في

«الكونت دي كارمانيول» (١٨١٦-١٨٢٠) إزاء فنّ المسرحة الفرنسي. ويرى «مانزوني» في هذه الرسالة أن المأساة التاريخية هي وحدها الملائمة لتَعْكس عواطف الإنسان الحميمة وأهواءه. وفي «اديلشي» (١٨٢٠-١٨٢٢) التي رسمَ فيها هزيمةَ «ديزيديريو»، ملك اللومبارديين وخلعه وقتله، استطاع أن يُطبّق جزءاً من نظرياته: وهو لا يقتصر على الوقائع التاريخية وإنما يقدّم رؤيةً غنائية ويائسةً للحياة. وقبل موت «ديزيديريو» يقول له «اديلش»:

«افرحْ إذن لأنك لم تعدْ ملكاً،

ولأنك لم يَعدْ عليك أن تتصرّف

حيث لا حاجة للإتيان بعملٍ كريم أو بريء،

وحيث لا يبقى على المرء إلا أن يُعاني الشرَّ

أو يرتكبه».

ونجد مثل هذا الإلهام في البلدان التشيكية لدى «ماشا»، وفي هنغاريا لدى «جوزرف كاتونا» (١٧٩١-١٨٣٠)، بمأساته بنبراته الهمليتية «بانك بان ١٨١٩»، وفي انجلترا مع «هيلاس» لشيلي، وقصائد «بايرون»، وفي ألمانيا مع «ايكندورف» و«فون بلاتن».

الدراما التاريخيـــة

لم يَنْهض المسرح الأوروبي حقّاً إلاّ بين ١٨٢٠-١٨٥٠، بوساطة الدراما التاريخية، الحاملة المثالية للاحتجاج السياسي والتمجيد الوطني في وجه الغازي، والشكل المسرحي القابل للتكيّف تماماً مع خشبة المسرح. وهكذا فعندما قُرِّب من ذوق الجمهور مسرحُ ما بعد النهضة والمسرح الباروكي لدى شكسبير ولوب دي فيغا وكالديرون، لوحظتْ القطيعة الواضحة مع الكلاسيكية الجديدة.

في البلاد الجرمانية، كتب «هنريك فون كليست» (١٧٧٧-١٨١١)في ١٨١١الدراما الأخيرة له «أمير هومبورغ» التي تَضَع المُدافعَ العنيدَ عن القانون في معارضة الأمير الشاب العاشق، المُسَرنم الذي ينتهك الأوامر والنواهي. ويُقدِّم «فرانز غريلبا رزر» (١٧٩١-١٨٧٢) المؤلفُ النمساوي «المصير الرفيع ونهاية الملك أوتوكار ١٨٢٣» للمسرح أميراً خالياً من حَرَجَ الضمير يصطدم بملكٍ عادلٍ وكريم. ونجد أعمالاً من المعين نفسه في الدانمارك مع «بالناتوكي» ١٨٠٧ «لأهلنشلاجر»، وفي السويد «كارل نيكاندر» (١٧٩٩-١٨٣٩)، وفي روسيا مع «بوريس غودونوف» (١٨٢٥) لبوشكين، وهي مأساة شكسبيرية أوحى بها تفكيرٌ جمالي وفلسفي حول ماضي الأمة، وفي بولونيا مع «كورديان ١٨٣٤» لـ «ستواكي» المتأثِّر كثيراً بكالديرون والذي يمجِّد عملُه نضال الشعب ضد الظالم.

وإذا كانت الحركة الرومانسية قد ظهرت متأخِّرةً في فرنسا عنها في ألمانيا وانجلترا. فذلك بسبب الوضع السياسي: إن طبعةً لـ«في ألمانيا» الذي كتبته «جرمين نيكر، البارونة دي ستال» (١٧٦٦-١٨١٧)، أُتْلِفَتْ ولم تظهر ثانيةً في فرنسا إلا بعد سقوط نابليون، حين لم يكن يُعتَبَر سوى «العهد الأدبي القديم». وكذلك فإن التقاليد الكلاسيكية الجديدة كانت متأصلةً فيها على نحو مكينٍ أكثر من أي مكانٍ آخر. ولم يترسَّخْ الفنُّ الدرامي التاريخي نهائيّاً إلا بعد العَرْض الأول لـ «هرناني ١٨٣٠» لهوغو. وقد ظلَّ العَرْض الأول لهذه المسرحية شهيراً على نحوٍ فاضح لأن جمهور المسرحيات الكلاسيكية كان حسّاساً للاستفزاز الموجَّه إليه. وإذا كانت الدراما التاريخية الفرنسية تأخرت في الظهور فإنها ألهمتْ مع ذلك الكتّاب المسرحيين الإسبان والهنغاريين والإيطاليين. وهكذا فإن أعمال «فوروسمارتي» تُقلِّد أعمال هوغو في أدنى تفاصيلها. والظهور المتأخِّر للدراما الإسبانية التاريخية يُعْزَى إلى الرقابة التي فَرَضها فرديناند السابع، الملك المطلق الاستبداد: وكان لا بدّ من انتظار الليبيراليين اللاجئين إلى فرنسا وانجلترا حتى يكون للرومانسية حق المواطنة.

وفي ١٨٣٠، أحرز «مارتينيز دي لاروزا (١٧٨٧-١٨٦٢) نجاحاً في «ابن امية»، وإنما نَحّل هذا الجنس الأدبي نهائياً في عادات الناس في ١٨٣٥بمناسبة تمثيل «دون الفارو أو قوة القدر» لدوق «دي ريفاس»: وموضوع المسرحية مأساة القدر وهو جنسٌ أدبي ابتكره الألمانيُّ «تييك» في ١٧٩٥، ثم استأنفه الهولندي «فان ديرلوب». وفيها يخضع الإنسان للحتمية التي تحكم حياته:

«يا للأبدية الفظيعة التي هي حياتنا القصيرة! وهذا العالم،

يا له من سجن لا يُسْبَر غورُه بالنسبة إلى الإنسان البائس

الذي تُلاحظه السماءُ الغاضبة وهي تقطِّب حاجبيها»

العصر الذهبي للدراما الرومانسية ينتهي بعد خمس سنوات وقد تعززٌ بنجاحات عديدة بالرغم من معايشته لأجناس درامية كلاسيكية جديدة. في البلدان التشيكية، توسعت حركة «النهضة القومية» حتى ١٨٤٩ (وهي السنة التي تشير إلى بداية نظام مسرف الرّجْعية)، مستهينةً بالرقابة وبالنظام البوليسي في عهد «ماترلنك». وكَتَبَ «جوزيف كاجيتان تيل» (١٨٠٨-١٨٥٦) مسرحياتٍ تاريخية عديدة منها «جان هوس ١٨٤٨» ومسرحيته التي تروي حياة عمّال المناجم في «كورتنا هورا»، وهي التعبير الأدبي عن أفكاره الليبيرالية والديموقراطية، وفي البرتغال، بما أن الحروب الأهلية والسياسة الداخلية لدون ميشيل أُجْبِرتْ الكثير من الأدباء على النّفْي، فالرومانسية لم تجد مكاناً لها في الأدب إلا عند عودتهم. ومع أن «غاريت» حاول، منذ١٨٢٠، اقتباس النظريات الرومانسية الألمانية التي أشاعتّها «مدام دي ستال»، إلا أنه كان لا بدّ من انتظار تأسيس المعهد الفني في ١٨٣٩ ليشهد الناسُ انتصار المسرح الرومانسي. وتَستلهم الدراما الرومانسية البرتغالية التاريخ القومي بصورةٍ جوهرية. بيد أن الحبكة قد تبتعد عن المعنى التاريخي لتجتاحها التدفّقات الانفعالية. تنتهي «الأخ فرير لويس دي سوسا١٨٤٤»، المتمحورة على موضوع الحتمية؛ بهذه الكلمات:

«ما الربّ على هذا المذبح، حين

يَبْغي سرقة أبٍ وأمٍ من بنتهما؟
(للحاضرين). وأنتم مَنْ أنتم، أيتها الأشباح المشؤومة الطالع؟
تريدون أن تنتزعوها من بين ذراعيّ؟..
ها هي ذي أمي، ها هو ذا أبي.. مالي وللآخر، أنا،
وسواء أكان الآخر حيّاً أو ميتٌ، مع الأحياء أو الأموات،
لِيَبْقَ في حفرته، أو لِيُبْعَثْ حيّاً الآن كي
يقتلني!...»

(غاريت الأخ لويس دي سوسا)

الدراما البرجوازية
والكوميديا الرومانسية

لم تُلهم الموضوعات المعاصرة الكتّاب المسرحيين إلا قليلاً في حين حظيتْ الدراما التاريخية بنجاحٍ فائقٍ للعادة - مهما يمكن أن يبدو هذا الكلام مثيراً للدهشة. ولعل السبب في ذلك أن موضوعات الحياة اليومية مقترنة بالرواية بمنهجيةٍ أكبر. وفضلاً عن ذلك، فإن الزمن الماضي يُحيط الأحداث بهالةٍ من الأسرار الملائمة على الأخص للمَسْرحة، في حين أن الواقع يحدّ من التخيّل والغنائيّة والحلم. والحقيقة أن الدراما البرجوازية اختفت، خلال هذه المرحلة، عمليّاً، لتعود إلى الظهور في منتصف القرن التاسع عشر في جوٍّ جديد.

الكوميديا الرومانسية يمكن أن تكون تاريخيةً أو فولكلورية أو شعرية، وهي في بعض الأحيان ثمرةٌ خيالٍ متدفّقٍ وهاذٍ، كما هي الحال في «الهرّ المحتذي جزمته ١٧٩٧» لـــ «تييك»، وهو خلاصة السخرية الرومانسية وهي أحياناً هجاء المجتمع المعاصر، مثل «المفتش العام ١٨٣٦» «لنيكولا

فاسيليفتش غوغول» (١٨٠٩-١٨٥٢)، ومثل «مصيبة الذي يملك الفائضَ من الفكر ١٨٢٢»، «لالكسندر سيرغيفتش غربويدوف» (١٧٨٥-١٨٢٩). وهذه المسرحية وإن تزيّتْ بمظهرٍ كلاسيكي، إلا أنها حديثة بتصميمٍ في أنها تجمع بين الحبكة العاطفية وهجاء العادات والأخلاق، مؤننةً في ذلك بالواقعية - وهي مكتوبةٌ بالشعر الحر وقد استخدمت الطاقات الإيقاعية في اللغة الروسية المحكية وقوتها، ونقلت احتجاجات جيل «ديسمبر». ومثّل «جوفان ستيريجا بوبوفيك» (١٨٠٦-١٨٥٦) في كوميدياته «تارتوف ١٨٣٧' عادات وأخلاق البرجوازية محدثة النعمة وفتحَ البابَ للواقعية الصربية، وتدين «تيل» بشهرته لكلوميدياته ومسرحياته التهريجية المستوحاة من حكايات الجن ومن الحياة اليومية: «سوق الإسكافيين الخيرية ١٨٣٤» حيث ظهرت لأول مرة أغنيةٌ: 'أين بلادي؟' التي أصبحت منذئذٍ النشيد الوطني.

وفي إيطاليا كانت الفنون المسرحية الأكثر رواجاً هي الميلودراما وأوبيرات «بيليني» و«دونيزيتي» و«روسيني» و«فيردي»، التي تَبْسط الحساسية الرومانسية الإيطالية أكثر من أيّ فنٍّ آخر.

الرواية: الملحمة البرجوازية الحديثة

بينما مرّ تجديدُ الأجناس الدرامية والشعرية بقطيعةٍ كلّية مع الماضي، كان الأمرُ مختلفاً تماماً مع القصة، وربما باستثناء الرواية التاريخية، وهي جنسٌ أدبيٌّ رومانسيٌّ قبل كل شيء. ومن الأصح أن يجري الكلام على تطوّرٍ في فرنسا وألماني وانجلترا حيث احتلّت الرواية مكانةً مختارةً في الإنتاج الأدبي في القرن الثامن عشر. أمّا في البلدان التي ليس لها تقاليد روائية حقيقية، فقد تقارب تطوّر الرواية في إطار الحركة الرومانسية مع الثورة.

وبالمقابل، يمكن الكلام على القطيعة بمقدار ما يكون تراتب الأجناس الأدبية مقلوباً تماماً. فالرواية التي احتقرها الكلاسيكيون لقلّة ما فيها من دقة

انتقلت منذئذٍ إلى المحل الأول. وفي «دروس في علم الجمال» لهيغل (١٨٢٠-١٨٢٩)، عرّف هيغل الرواية على أنها «الملحمة البرجوازية الحديثة» أي على أنها جنسٌ أدبيٌ يَعْكس في آنٍ واحد قصة فردية ورؤيةً شاملةً وعضويةً للعالم. وربما كانت هذه الميزة هي التي تُفسِّر نجاح هذا الفنّ الأدبي وتطوّره العجيب منذ بداية القرن. وعلى الرواية أن تتكيّف مع الحساسيات الجديدة وأن تصوغ نفسها صيغةً ذاتية وأن تولِّد أشكالاً سرديةً جديدة. والطموح الذي عبّر عنه هوغو في مقدمة «كرومويل» - جَعْل الدراما جنساً أدبيّاً كليّاً - حقّقَتْه الروايةُ التي تضمّ جميع الأجناس الأدبية وتُعطي صورةً كاملةً عن الواقع. وهكذا فإن المطالبة بالحرية في الفن يبدو أنه وجّد في الرواية طريقةً للتعبير ممتازةً. وعلى هامش الحكايات غير الشخصية، تقبّلتْ الروايةُ الحميميةُ ورواية الهروب (المُغربة أو الخرافية) التعبير المباشر والكثيف، على الخصوص، عن الأهواء التي تحرّك النفس الرومانسية، وعرفتْ، من جرّاء ذلك، نجاحاً متزايداً.

الرواية الحميمية

الرواية الحميمية، وهي وارثة تيار عاطفية القرن الثامن عشر نقلت التجارب التي عاشها المؤلِّف إلى صعيد القصة المتخيّلة. وهي تتبدّى بشكل السيرة الذاتية وبشكل رسائلي. والطريق التي افتتحها «فرتر» أصبحت تقنيتُها الروائية - اليوميّات - قدوةً للآخرين حين يَقْصدون إلى اكتشاف النفس: «لوسند ١٧٩٩» وهي رواية ذاتيـــة «لفريديريك فون شليغل»، «غودوي» وهي رواية متوحّشة لــ«كليمان برنتانو» (١٧٧٨-١٨٤٢)، و«الرسائل الأخيرة لجاكوبوا ورتيس ١٧٩٨»، وهي رواية حميمية لــ «أغوفوسكولو» (١٧٧٨-١٨٢٧).

«٢٦تشرين الأول»

«رأيتُها، لورنزو، الولد الإلهي، وأنا أشكرك على ذلك. وجدتها جالسةً، تُتَمِّم صورتها الخاصة. نهضتْ واستقبلتني وكأنها تعرفني منذ زمنٍ بعيد، ثم أرسلت خادماً ينادي أباها.. وعدتُ إلى بيتي، والقلبُ مبتهجٌ. ماذا؟ هل منظرُ الجمال كافٍ لتَنويم جميع الآلام فينا، نحن البشَر الفانين؟ إن ذلك ينبوعُ حياةٍ لي، وهو الينبوع الوحيد بكلِ تأكيد، ومَنْ يدري؟ ربما كان مشؤوماً! لكن إن كان قَدَري قد كتَبَ عليَّ هذه العواصفَ الداخلية الدائمة، أفليس الأمرُ واحداً؟».

(أوغوفوسكولو، الرسائل الأخيرة لجاكو بواوريدس)

عرفتْ الروايةُ الحميمية رواجاً كبيراً في فرنسا بفضل إيتيين سينانكور» (١٧٧٠-١٨٤٦)، مؤلِّف «أوبرمان١٨٠٤» وهي روايةُ استبطان داخليٌ بشكل مناجاة ذاتية رسائلية رمز «لداء العصر»، وبفضل «مدام دي ستال»، مؤلّفة «دلفين ١٨٠٢» وهي روايةٌ رسائلية طويلة ذات نبرات نسائية، وبفضل «فرنسوا رينيه دي شاتو بريان» (١٧٦٨-١٨٤٨)، وروايته «رينيه ١٨٠٢) اعترافٌ مؤثِّر يردِّد فيه المؤلّف شبابه ويصف الخراب الذي قد تُحدثه «الكآبة المبهمةُ للأهواء».

«لكن كيف أُعبِّر عن هذه الطائفة من الإحساسات الهاربة التي كنتُ أشعر بها في نزهاتي؟...كنتُ حيناً أودّ لو أنني أحد هؤلاء المحاربين التائهين في وسط الرياح والسُّحُب والأشباح؛ وكنتُ أغبط حيناً آخر ذلك الراعي على حظه حين أراه يُدَفِّيء يديه على نار الهشيم الخفيفة التي أشعلها في ركنٍ من الغابة. وكنتُ أصغي لأغانيه الكئيبة التي كانت تذكّرني بأن غناءَ الإنسان الطبيعيُّ، في كل بلدٍ، غناءٌ حزين حتى حين يعبِّر عن السعادة».

(شاتوبريان، رينيه)

هذه الأعمال التي تجمع بين الرومانسية بحصر المعنى وبين عبادةَ الطبيعة، والشجن المؤثِّر، والتمرّد على المجتمع، والاستبطان السيكولوجي،

ومسيرة التطور الداخلي للشخصيات، لا بل الدفاع عن قضية، هذه العناصر جميعاً تحدّد قواعدَ هذا الجنس الأدبي. و«بطلٌ من زماننا١٨٤٠» لـ«ليرمونتوف»، مجموعة من خمس قصص شخصيتُها الرئيسيةُ هي «بيتشوران»، وهي شخصية باردةُ الطبع، مشوبة العاطفة، شرسه وكريمة، وُصِفَتْ من وجهات نظرٍ شتّى.

«الأصواتُ التي تُرجّعها الأهواء في فراغ والقلب الوحيد تشبه الهفيف والهدير اللذين تُسمعهما الرياحُ والمياه في صمت الصحراء؛ ونحن نستمتع بها لكننا نَعْجز عن وصفها».

(شاتوبريان، رينيه)

إن القوة الدرامية للمواقف، ودقة التحليل السيكولوجي، وصدق الشخصيات وتنوّعها، إن ذلك يجعل من هذه القصص أحد الأعمال الرئيسية في الأدب الروسي. ويَمْزج «غاريت» في «رحلات في بلادي ١٨٤٦»، بأسلوب بسيط ومَرِن، وصفَ الطبيعة والواقع المباشر باستحضار الدراما الحميمة. ونشر «ماشا» قصصاً خيالية: «مارنكا١٨٣٤»، و«الغجر١٨٣٥». وأصدر الهنغاري «جوزيف إيوتفوس» (١٨١٣-١٨٧٣) الروايةَ التي شهرتْه «الشارتريون ١٨٣٩». ومزجت «أورور دوبان» المعرفة باسم جورج صاند (١٨٠٤-١٨٧٦) التحليل السيكولوجي والموضوعات الرومانسية في رواياتها الأولى التي تدافع فيها دفاعاً مشبوباً عن المرأة والحب، وتندّد بالتفاوت الاجتماعي وبالنفاق في الزواج: «انديانا وفالنتين ١٨٣٢»، «ليليا ١٨٣٣». هذا الدفاع الأدبي عن المرأة أثار أشدّ الردود تطرّفاً من الحماسة المشبوبة إلى الإدانة القاطعة. ولعل اللهجة السجالية تُفسِّرُ نجاح هذه الروايات في أوروبا وتأثيرها في الكتّاب البولونيين والروس والإسبان.

الرواية المُغربة[1] والقصة الخرافية

إن البحث المستمر عن الهروب يُفضي بالأعمال القصصية المتخيلة على طريق الإغرابية والخرافيّة، بل والفظيع. والقريحة الإغرابية كان قد جرّبها كتابٌ انجليز وألمان، ولكن كذريعةٍ فقط لحكاية المكائد والمغامرات المشبوبة العاطفة. وخلال المرحلة الرومانسية، حاول المؤلفون وصفَ المشاهد الرائعة حقّاً. فـ«كولومبا١٨٤٠» «لبروسير ميريميه تجري أحداثُها في كورسيكا، و«كارمن١٨٤٥» تصف إسبانيا المحتدمة والذاتية. ويندرج «بوشكين» في هذا الحظ، ويَحْصر «ليرمونتوف» حبكة قصصه في القوقاز.

ثمة أجناسٌ أخرى سهّلت الهروب: والمقصود بذلك الخرافات الشعبية وهي مزيجٌ ممّا فوق الطبيعي ومن العجيب كان وقفاً على الشعر قبل أن يولّد القصة الخرافية. ومع أن «شارل نودييه» (١٧٨٣-١٨٤٤) يُعدّ رائدَ هذا الجنس الأدبي في «شياطين الليل١٨٢١» و«تريلبي١٨٢٢» إلا أن تطوّره مدينٌ للمؤلفين الألمان والدانماركيين الذين استلهموا الخرافات الشمالية. فقصص الدانماركي هانس كريستيان أندرسن (١٨٠٥-١٨٧٥)، والأخوين «غريم» (جاكوب ١٧٨٥-١٨٦٣) و«وِلهلم ١٧٨٦ - ١٨٥٩)، و«هوفمان»، معروفةٌ عالميّاً. وكان «أرنست تيودور أمادوس هوفمان» (١٧٧٦ - ١٨٨٢) يملك حسّاً شخصيّاً جدّاً في التفنّن الخرافي. وفي قصصه يَحتَدم العالمُ الواقعي في الظاهر بفعل بالسحر الذي لا يُعرفَ كنههُ وتتجسّد «الأنا» في عدة شخصيات» «اكسير الشيطان ١٨١٦»» «الهرمور١٨٢٠-١٨٢٢»» «الإناء الذهبي ١٨١٤». والعالَمُ فيها هو عالم الأحلام، والكاريكاتور، والكائنات المشوّهة، والوقائع الخارقة للعادة. بيد أننا نلاحظ أن الاعتماد التدريجي على شكلٍ من أشكال الفكاهة أقرب إلى الفكر بضع معالمَ الواقعية.

---

(١) المغربة أو الإغرابية التي وردت في الأجزاء الأولى.

«نعم، اجْرِ، اجرِ- اجرِ أبداً،- أيها
الحيوان الجهنمي- سوف تسقط - على
الكريستال - وهذا محتَّم...!».

(هوفمان. الإناء الذهبي)

بين كتاب القصة الخرافية الألمان، بَعثَ «لاموت فوكيه» أسطورة جنية البحر التي نصفها سمكة ونصفها امرأة والتي تحيا وتحب كسائر النساء في «أوندين ١٨١١»؛ ويصوِّر «أوالبيرت فون شاميسو» (١٧٨١-١٨٣٨) في «قصة بيتر شليميهل العجيبة ١٨١٤» بطلاً يبيع ظلَّه للشيطان كي يتمكّن من تحقيق أكثر شهواته جنوناً. وجَمَع «تيك»، رائد هذا الجنس الأدبي، الحكايات الخرافية الشعبية «قصص شعبية ١٧٩٦ - ١٧٩٩». وهو قريب من عالمِ الأحلام والعجائب في الرواية الغنائية «هنري دوفتر دنجن» لنوفاليس الذي يَروِي قصةَ أمير يبحث عن «الوردة الزرقاء» التي لا سبيل إلى الوصول إليها، وهي رمز سخرية الرومانسيين ورغبتهم.

وفي «سهرات في مزرعة ديكانكا ١٨٣١» لغوغول، ليست الأوصاف بنثره الغنائي أقلَّ شأناً من البراعة المثيرة لثرثرات الراوي، المزارع «بانكو الأحمر»، في أوكرانيا الغربية والمنمنمة حيثُ تُحاذي الساحراتُ وصغارُ الشياطين الأهالي التي نراها بأسلوب متفنن متهكِّم مليء باللقى.

وفي انجلترا - تكاثرت حكايات الرعب أو الغوطية، والروايات التي يسودها موضوع القوى الخفية والموت: «الراهب ١٧٩٦» «لجورج لويس» (١٧٧٥-١٨١٨)، و«فرنكشتاين أو بروميثيوس الحديث ١٨١٨» «لماري شيلي» (١٧٩٧-١٨٥١) وقد خُلقت شخصية الرواية بتحريض من «بيرس بيش»، و«شيلي» و«بايرون».

«وحينئذ شاهدتُ في ضوء القمر الملتبس والمصفر الذي مرّ عَبْر ستائر
نافذتي، المسْخَ البائس والحقير الذي خلقتهُ. كان يَرْفَع غطاءَ السرير،
وحدَّقتْ فيَّ عيناه - إن صحَّ أن نسميَّها كذلك. وانفتح فكّاه وهمهم

بأصوات غير واضحة وفي الوقت نفسه جعّدت التكشيرة وجنتيه
ولعله تكلَّمَ، لكنني لم أسمع شيئاً؛ كانت إحدى يديه ممدودةً
لتحتجزني كما يبدو، لكنني أفلتُّ وسارعتُ إلى الأسفل».

(ماري شيلي، فرانكشتاين)

الرواية التاريخية

ولادةُ الرواية التاريخية وانتشارها في اوروبا يُعلّلان بالأسباب نفسها التي دعتْ إلى ظهور الدراما التاريخية. والرواية التاريخية جنسٌ أدبي روائي يستمدّ إلهامه من الموضوعات الوطنية ومن العصور الوسطى، دون مراعاة الحقيقة دائماً، وهو يدمجها في قصص الحب الولهان.

خلَق «والترسكوت» هذا الجنس في ١٨١٤ في «وافرلي» التي نُشرِت مغفلةً، والتي استغلّها حتى موته. أما «ايفانهو١٨٢٠»، الرواية التي تقع أحداثها في عصر وسيط تقليدي متأخر، و«طهريّو ايكوسيا ١٨١٦»، أو «سجن اديمبورغ ١٨١٨»، فهي تصف مراحل أحدث من تاريخ ايكوسيا. وحَرصتْ «ماريا ايدجيوورث»، صديقة الكاتب الإيكوسي، على تصوير الحياة الايرلندية في «قصر راكرنت١٨٠٠»، وكرّس الدانماركي «برنهارد سيفيرين أنجمان» (١٧٨٩-١٨٦٢) رواياته التي استوحاها من الموشحات الشعبية مع الأمانة للحقيقة التاريخية، لمرحلة «فالديمار» الكبرى، وقلّدت فرنسا «والتر سكوت» في وقتٍ مبكّر: «الخامس من آذار ١٨٢٦» لـ«فينيي»، «أخبار زمن شارل التاسع ١٨٢٩» «لميريميه» و«الثّوار الملكيون» لهونوري دي بلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠)، «نوتردام دي باريس» لهوغو. وحازت روايتا «الكسندر دومانس» (١٨٠٢-١٨٧٠): «الفرسان الثلاثة ١٨٤٤»، و«الكونت دي مونتكر يستو١٨٤٦»، نجاحاً شعبيّاً عظيماً، وإن كانتا قابلتين للنقاش من وجهة النظر التاريخية.

عرفت الروايةُ التاريخية، في البلاد المنخفضة، مصيراً خارقاً للعادة. إن «حياة مونيس ليجنسلاجر ١٨٠٨ «لأدريان لوسجن» (١٨٦١-١٨١٨)، وهي روايةٌ غير مألوفة تجري أحداثُها في القرن السابع عشر، أولى روايات هذا الجنس الأدبي. ولا تستطيع الكلام على الرواية التاريخية الرومانسية حقّاً إلا بدءاً من ١٨٣٠، مع أعمال «جيرترويدا بوسبوم توسان» (١٨١٢-١٨٨٦)، وكذلك مع أعمال «دار لويرينس١٨٢٠» المبنية على خلفية إصلاحية، و«فردينان هويك ١٨٤٠» المكرّسة لحياة نبلاء القرن الثامن عشر لجاكوب فن لينيب (١٨٠٢- ١٨٦٨).

ينبغي أن تُخَصَّص معاجةٌ خاصة للبلدان التي كانت الرومانسيةُ فيها مرادفةً للدفاع عن الوطنية. ففي لحظات الاضطهاد كان استحضارُ التاريخ البعيد-ولاسيّما في إيطاليا وبولونيا وهنغاريا وبوهيميا وسلوفاكيا- يعادل رَفْع راية الحرية، كما فعَل الهنغاري «ميكلوس جوزيكا» (١٧٩١-١٨٦٥). فهذا المؤلِّفُ الذي كَتَبَ أكثر من مئة وخمسة وعشرين مجلّداً، لقي نجاحاً كبيراً منذ صدور أولى رواياته التاريخية «زوليومي١٨٣٦».

ويُعدّ الروائي البولوني «جوزيف ايغناسي كراشيفسكي» (١٨١٢-١٨٨٧) خالق الرواية التاريخية في بولونيا. ووصَف «هنريك جيفوسكي» (١٧٩١-١٨٦٦)، أخو «مدام هانسكا» التي تزوجها بلزاك، بطريقة مسلّية بلاط «ستنيلاس أوغست» في «مذكرات سيفرين سلوبليكا١٨٣٩». وأعاد مانزوني في روايته «الخطيبان ١٨٢٧» صورة «لومبارديا» في ١٦٣٠- وكانت إذ ذاك تحت السيطرة الإسبانية - وقد أضَرّ بها الجوعُ ودمّرها الطاعون، وليست شخصيات الرواية الرفيعة المكانة التي صُوِّرت بكل ما فيها من انحطاط، ولا الأحداث التاريخية الكبرى هي التي تحتلّ مقدِّمة الرواية، وإنما المتواضعون، مثل هذين الفلاحيْن اللذين تزوّجا بعد الكثير من التقلّبات، واللذين وصفا على أرضيةٍ من التاريخ العظيم. وكان هدفُ «مانزوني» واضحاً: كان المقصود بالنسبة إليه الدفاع عن «الانبعاث». بيد أن هذا الرجل الذي عرف الثورة

الفرنسية يحذر من العصيان ومن ممارسة القوة. ولا تَخْلو كتبُه من بعض الأبويّة الكلاسيكية - ولعلها نابعةٌ من أصوله النبيلة - ومن الليبيرالية ومن النزعة الأخلاقية التي تجعل منه تجسيداً للكاثوليكية الليبيرالية الإيطالية. وهكذا ففي حكاية هياجٍ شعبي في «ميلانو» كان على الحاكم الإسباني «فيرير» أن يجتازه:

«كان لا بدّ له إذن من الاستعانة بالحركة، وهذا ما كان يفعله تارةً وهو يضع أطرافَ أصابعه على شفتيه ليتناول منهما قبلةً توزعها أصابعُه التي أعاد فتحها على الفور، يميناً وشمالاً في مقابل العطف الذي أُظْهِر له، وتارةً أخرى وهو يمدّ يديه ويرجّحهما ببطء خارج سجِّف المركبة طالباً إفساح المكان قليلاً، ويخفضهما في بعض الحيان ملتمساً شيئاً من الصمت. حتى إذا كان له ما أراد من الصمت سمع أقربُ الناس إليه وردّدوا كلماته: «الخبز؛ والوَفْرة؛ جئتُ لأحقّق العدالة افسحوا المكان قليلاً، من فضلكم».

(اليساندرو مانزوني، الخطيبان)

تشكّل روسيا حالةً خاصة، بحكم الرقابة. فبعد موت الكسندر الأول في ١٨٢٥، تولّى نيكولا الأول السلطة - ولم يتوصل التقدميّون الذين عُرفوا باسم الديسمبريين إلى إقامة حكم «دستوري» - وطبّق سياسةَ القمع طوال ثلاثين عاماً. ولذلك كان على الكتّاب أن يضعوا حكاياتهم في عصرٍ بعيدٍ بعداً كافياً يتحاشون معه اتهامهم بالتخريب. ومن جهة أخرى، فالبرغم من نجاح الرواية التاريخية إلا أنها خضعتْ منذ ١٨٣٠ لتأثير التيّار الواقعي، الذي بلغ قمة مجـده في النصف الثاني مـن القرن التاسع عشر. ففي ١٨٣٥ نَشَر «غوغول» مجلّدين من القصص بعنوان «ميرغورود». لقد انطلق من الحدث التاريخي، من الحرب بين القوزاق والبولونيين. وتحوّلت «تاراس بوليا ١٨٣٥» إلى ملحمة رومانسية، ضحّى فيها بالحقيقة التاريخية للمثالية الوطنية، كل ذلك بأسلوب ملوّنٍ جدّاً وبعضٌ من حكاياته الأخرى تتناول

موضوعاً قريباً من الواقعية - قبل أوان الواقعية - : موضوعاً من الشؤون اليومية. وأشهر هذه القصص «المعطف ١٨٤٢» وهي القصة التي قال فيها دستويفسكي: «نحن جميعاً خرجنا من معطف غوغول» مشيراً بذلك إلى الدور الكبير الذي لعبه الكاتبُ في إدخال الرواية الواقعية في روسيا، هذا بالرغم من مزاجه الرؤيوي، وهو المزاج المميّز للرومانسية. وأصبح «كونسيانس» الذي ألّف كثيراً من الأعمال حول تاريخ بلاده ومن القصص الحالمة حول الحياة الريفية، الكاتبَ الذي قُرئ في الأدب الفلامندي وفي زمنه أكثر من أي كاتبٍ آخر. وهو معروفٌ بخاصة في «اسد الفلاندر ١٨٣٨» وهي ملحمةٌ قومية تمجد معركة «المهاميز الذهبية» ١٣٠٢ التي انتهت بهزيمة النبلاء الفرنسيين. ومَيْلُ «كونسيانس» إلى الأسطورة جعل منه مؤلفاً لروايات تاريخية متميّزة.

الحكايات الشعرية

شهدَ النصفُ الأول من القرن التاسع عشر ولادة الحكاية الشعرية، وهو أحد الأجناس الأكثر تمييزاً للرومانسية وازدهاراً فيها. ولم يطلْ به العهد حتى نما في جميع بلدان أوروبا. وبينما تعتمد الحكايةُ الملحمية على اللهجة الرفيعة، تؤثر الحكايةُ الشعرية المألوفَ واليوميَّ، وتلك نثْريةٌ ظاهرة تفشّيها المثاليةُ والحساسيةُ ويموهها الخيالُ. ظهرتء أهمُّ الأعمال في ١٨٣٠. وقد أسقط «بايرون» شخصيته المعقّدة والمتناقضة في «الفارس هارولد» (١٨١٢-١٨١٨)، وهي قصيدةٌ سيرةٍ ذاتية على نحوٍ من الأنحاء أوحتْ بها رحلاتُه على إسبانيا واليونان وإيطاليا والشرق، وفي «دون جوان الهادي» (١٨١٩-١٨٢٤)، وهي قصيدة واسعة ملحمية هزلية، نموذج للسخرية الرومانسية.

وعلى الخط نفسه، قطع بوشكين، في «أوجين أونيغين ١٨٣٠»، وهو عملٌ نصفهُ غنائي ونصفه الآخر منطلّق مرحٌ، قطع صلته بالأدب الروسي السابق شكلاً ومضموناً. وكانت حكايات «بايرون» الشعرية رومانسية لكنها متجذّرةَ في الحياة اليومية، وقد أصبحت نموذجاً للكتّاب الإيطاليين (براتي)، والسلاف (سلادكوفيتش، ميكويكز)، والفرنسيين (موسيه، وغوتييه) والهنغاريين (أراني).

الرواية الواقعية

بعد زمن قليل من الرواية التاريخية ظهرت الروايةُ الواقعية، وهي ذروةُ الجنس الروائي. وقد تجلّت في أوروبا، بشكلها الناجز خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما انتهت ثورة ١٨٤٨ البرجوازية وتحوّل الوضعُ السياسي والأدبي والثقافي. بيد أن روّاد الواقعية ظهروا منذ النصف الأول من هذا القرن.

ومن الملاحظ أن الرومانسية والواقعية، في فرنسا، تعايشا في الزمن. ففي ١٨٣١، أي بعد عام من تمثيل «هرناني» أبدى بلزاك معارضته للرواية التاريخية وللإغرابية في مقدمة «جلد الأحزان»، وهي حكاية خرافية موضوعةٍ في جو واقعي. ويتوافق هذا التاريخ مع مجيء نظامٍ سياسي جديد سهّل، حين منح البرجوازيةَ السلطة، تطورّ العقليّات والأذواق الفنية. وفي «الكوميديا البشرية»،

يَستحضر بلزاك الواقع بدقة قصوى ويستخدم شخصيات مشاكلة للواقع على نحوٍ عالٍ. إن تقنيتُه في التأليف، ودمنمةُ العالم الذي يُعيد خلْقَه، وبساطة أسلوبه، المتلاءم تماماً مع مقاصده، إن ذلك جعل منه أباً للقصة الواقعية. أُوتي «هنري بيل» الذي دُعي «ستندال» (١٧٨٣-١٨٤٢)، حساسيةً رومانسية عدَّلها ذكاءٌ نقدي. وقد قدَّم في «الأحمر والأسود١٨٣٠» «فنّ الحياة» القائم على الفردية، والأهواء ومحاربة الآراء المسبقة. ونحن نعثر على موضوع السعادة الذي يُكتَشَف في الوحدة، في «راهبة بارم ١٨٣٩».

«طلع القمرُ هذا اليوم، ففي اللحظة التي دخلت فيها «فابريس» سجنَها ارتفع بجلالٍ في الأفق إلى اليمين، فوق سلسلة الألب، نحو «تريفيز». لم تزد الساعةُ على الثامنة والنصف مساءً، وفي الطرف الآخر من الأفق، عند المَغْرب، كان الشفقُ اللامع الأحمر البرتقالي يرسم تماماً حواشي جبل «فيزو» وذرى الألب التي تَصعَد من نيس نحو جبل جينيس و«تَوران»؛ تأثرتْ «فابريس» وفتنتْ بهذا المشهد الرائع، دون أن تتخلّى عن تفكيرها بمصيبتها. «في هذا العالم الساحر عاشت كليلا كونتي إذن!.

لأن هذه النفس المنصرفة إلى التأمل، والجادة، قد استمتعت بهذا المشهد أكثر من غيرها؛ الإنسان هنا كأنه في الجبال المنعزلة على مئة فرسخ من بارم'وبعد أن قضت أكثر من ساعتين عن النافذة، وهي تتأمل هذا الأفق الذي كان يُحدِّث نفسَها، ويُثبِّتُ نظرها غالياً في قصر الحاكم الجميل، إذا بها تَهتف: «لكنْ، هل هذا سجنٌ؟ أهذا ما خفتُ منه كثيراً؟».

(ستندال، راهبةَ بارم)

في انجلترا، اتَّسم عام ١٨٣٢ بموت «والترسكوت»، واتّسم رمزيّاً بنهاية الحركة الرومانسية، وفي كل مكان تقريباً من أوروبا، تطوّر الوضعُ في الاتجاه نفسه: ففي نهاية مدّة انتقالٍ قصيرة شهدت الرومانسية وهي تُلقي بآخر نيرانها، اندمج الواقعُ الموضوعي نهائيّاً في السَّرْد الروائي. وترسَّخت الحركةُ الجديدة منذ أن أصبح الواقعُ أكثر تعقيداً ومنذ أصبحت المثالية الرومانسية مُستَنْزفة كليّاً لا تُقدّم جواباً مرضياً.

آذن وصول الملكة فكتوريا إلى العرش ببداية مرحلة طويلة، العصر الفكتوري (١٨٣٧-١٩٠١) الذي تميّز بتوسّع صناعي، ثمرة الروح المقدامة للبرجوازية التي اغتنتْ. هذا التصنيع السريع تمخص عن استغلال الضعفاء، والبؤسُ الذي أُلجئوا إليه لعدم حماية القانون، أوصل إلى أزمةٍ خطيرة. وكان الجوعُ سبباً لاضطرابات اجتماعية عنيفة بلغتْ ذروتها في سنوات الأربعينات ١٨٤٠. وغدَتْ الرواية صدى هذا الوضع فدمجت ضحاياها في العالم الأدبي، بلهجةٍ نافذة تكبر أو تصغر. ووصف جميعُ روائيي ذلك العصر مصيرها، لا بل استنكروه. واستحضرت روايات «شارل ديكنز» (١٨١٢-١٨٧٠) بفكاهةٍ ورفقٍ، الطفولةَ التي انهكتها أنانيةُ المجتمع البرجوازي التي تطْحن البشر. وهذه الروايات التي أشاعتها في الشعب الصحفُ التي كانت تنشرها مسلسلةً في حلقات، لقيتْ التقدير بسبب طابع الصدق والصحة فيها: دافيد كوبر فيلد (١٨٤٩-١٨٥٠)، «أوليفر تويست» (١٨٣٧ - ١٨٣٨).

«الجميع يعرفون قصةَ ذلك الفيلسوف التجريبي الذي تتلخّص نظريته الكبرى في أن الحصان يمكن أن يعيش دون أن يأكل، وقد برهن على ذلك بأن خَفّض نصيبَ حصانه من الطعام إلى عود من القش يوميّاً؛
وكان بوسعه من غير شك أن يجعل من الحيوان قويّاً ونشيطاً
وجموحاً إن لم يُعطه شيئاً على الإطلاق، لولا أن الحيوان يموت قبل أن يتناول علفه لأول مرة من الهواء النقي.
ولسوء حظ الفلسفة التجريبية لهذه المرأة التي عهد «باوليفرتويست» على حسن رعايتها، كانت النتيجة المشابهة تصْحب عادة تطبيق نظامها هذا».

ظهرت لدى بعضٍ المؤلفين الروس عناصر واقعية، في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه سماتٌ رومانسية خالصة، مثل «النفوس الميتة ١٨٤٢» لغوغول، و «حكايات بيبلكين١٨٣٠» لبوشكين.

إن الدانماركي «بيتر اندرياس هيبرغ» (١٧٥٨-١٨٤١) في «مغامرة ورقة نقدية» التي نُشرتْ في سلسلة حلقات من ١٧٨٧ إلى ١٧٩٣، الدانماركي الآخر «ستين ستنسين بليشر» (١٧٨٢ - ١٨٤٨) في «نُبذٌ من يوميات خادم

الكنيسة في الريف ١٨٢٤»، اللذين كثيراً ما تُقدِّم واقعيتُهما المتشائمة من زاويةٍ ساخرة، والسويدي «المكويست» في روايته المدافعة عن حقوق المرأة «يمكن أن يكون ذلك مقبولاً ١٨٣٨» إن هؤلاء تَمَّ أعمالُهم على التبنّي التدريجي للواقعية.

اختفتْ الرومانسية مثلما ظهرت: في مسيرةٍ غير متزامنة. فالرومانسية الألمانية استمرّتْ طوال النصف الأول من القرن، في حين أن القصة الواقعية كانتْ قد فَرضَتْ نفسها في فرنسا وانجلترا وروسيا.

لقيتْ الروايات الإيطالية المسلسلة في حلقات مشقةً لتنال حظوةَ القُرّاء الذين تعوّدوا الرواية المهذِّبة للأخلاق وعرفت الرواية الواقعية في إسبانيا ذروةَ مجدها بعد ١٨٥٠، باستثناء «النورس ١٨٤٥» لـ«سيسيليا بوهل دي فابر» التي عُرفتْ باسم «فرنان كاباليرو» (١٧٩٦-١٨٧٧)، وهي تضع حدّاً لمدّة طويلة هَيْمن عليها شكلٌ أدبي متخصّصٌ في التصوير الشعبي، ومتمحورٌ على الماضي وعلى ما هو مثير أكثر مما هو متمحورٌ على النقد الاجتماعي.

في البلقان والبرتغال، كان إدخال العناصر الواقعية أشدّ بطئاً بكثير. وفي بولونيا وهنغاريا وبوهيميا في سنوات الخمسينات ١٨٥٠ والستينات ١٨٦٠ كان موتُ الكتّاب المشهورين ميسكييفيتش، وسووفاتسكي، وفوروسمارتي، وبوجينا فومكوفا (١٨٢٠ - ١٨٦٢) التي رسمت في «الجدّة ١٨٥٥) نموذجاً جميلاً للمرأة التشكيلية، كان ذلك إيذاناً بنهاية المرحلة الرومانسية.

«يمكنكم بثلاثين كلمة حسنة مطبوعة بمقدار
ثلاث في اليوم، أن تجعلوا إنساناً يلعن الحياة»

(بلزاك. الأوهام الضائعةَ).

الصحافةُ ليست فقط أداةً لنَشْر الكثير من النصوص الأدبية، وإنما هي أيضاً جنسٌ أدبي قائمٌ بذاته. وأعظمُ كتّاب هذا العصر صاغوا فيها حساسيتهم وقدرتهم على الإبداع وأفكارهم السياسية فالصحيفة الجرمانية «أتيناوم»، والفرنسية «الغلوب»، والإنجليزية «الليبيرالي» كان بين المشاركين فيها كتابٌ عديدون.

الصحـــافة

أصبحت الصحافةُ في القرن التاسع عشر دعامةَ الإعلام الجماهيري في أوروبا والمناسبةَ لتقديم الكتّاب الشباب، كما فعل الشاعر الهنغاري «شارل كيسفالودي» (١٧٨٨-١٨٣٠) في مجلته «أورورا». وفي روسيا أسّس «كارامزين» «رسول أوروبا ١٨٠٢» وأنشأ «رامون لوبيز سولر» (١٨٠٦-١٨٣٦) داعية الرومانسية الإسباني «الأوروبي» (١٨٢٣-١٨٢٤)، التي انتشرت في كاتالونيا. وبين مؤسّسي الصحف الفرنسية أثار «فيليسيتيه روبير دي لامنيه» (١٧٩٢-١٨٥٤)، «جندي الصحافة»، بحسب عبارته ذاتها، حماسة قرّائه بمقالاته و «بأقوال مؤمن ١٨٣٤».

وابتكر الناشرُ الألماني «جوهان جوزيف فون غوريس» (١٧٧٦-١٨٤٨) الصحافة الملتزمة بنشرة مقالات جارحة ضد نابوليون. في ١٨٤٩ شرع «ميكويكز» في حربه ضد اضطهاد الشعوب وأعطى تمردّه مَسنَداً تعبيرياً «منبر الشعوب"واضطرته الرقابةُ بعد سنتين أن ينشر مقالاته مغفلةً.

وشهدت الأربعينات من ١٨٤٠ في بوهيميا وسلوفاكيا نشاطَ الصحافة الأدبية، مع «تيل»، والصحافة السياسية مع «كاريل هالفيسك بوروفسكي» (١٨٢١- ١٨٥٦)، وهو فكرٌ فولتيري وديمقراطي ليبيرالي راديكالي، حارب أولا «الجامعة السلافية» الضبابية. أسّس صحيفة «الجريدة القومية ١٨٤٨-١٨٥٠» وشارك في الأحداث الثورية وفي اول مؤتمر سلافي في ١٨٤٨في براغ الذي قمعتْه السلطات النمساوية بلا هوادة. وعندما نفي إلى «التيرول» كتب قصائد هجائية طويلة كانت تنتقل سرّاً حتى في الستينات من ١٨٦٠ «المراثي التيرولية».

ووقّفَ «هركولانو» شطراً كبيراً من أنشطته للصحافة الموسوعية. ومجلتاه «بانوراما» و«المذبح الأدبي» لعبتا دوراً كبيراً في نَشْر علم الجمال الرومانسي في البرتغال، وكان الإسباني «ماريا نوجوزي دي لارا» (١٨٠٩-

١٨٣٧) ذو الشخصية بالغة التعقيد ممزّقاً أبداً بين التحميس والعقلانية. وكانت مقالاته، الموقّعة باسم «فيغارو» تعبيراً عن آرائه الأدبية، وحساسيته الحادة، ووطنيته المُحبطة. وهي تفسح المجال واسعاً لهجاء العادات والأخلاق وللموضوعات الشخصية. وهذه الفقرة المختارة من «يوم الأموات ١٨٣٦» تنمّ عن الخيبة التي اقترنت بذكاية الحب، ودفعته إلى الانتحار بعد ثلاثة أشهر:

«كنت أقول للمارة، أيها الحمقى، تضطربون لتروا الأموات؟ أليس لديكم مرايا؟(...) أفيليقُ بكم أن تذهبوا لتروا آباءكم وأجدادكم، مع أنكم أموات! هم أحياء لأنهم يملكون الراحةَ، والحرية، الحرية الوحيدة الممكنة على هذه الأرض، الحرية التي يمنحها الموتُ».

هل هناك ثورة رومانسية؟

هل هناك ثورة رومانسية؟ في النصف الأول من القرن التاسع عشر، عندما مات «لارا»، تأكّد في أوروبا فردٌ جديد، الرومانسيُّ الذي قطعَ صلته بالإرث الكلاسيكي. والماضي الذي تجذّر فيه هو العصر الوسيط الذي صبغَتْ فيه عبقريةُ أمته.

وسّع «سكوت» وبلزاك طائفةَ النماذج الأدبية: فقد جعلا من الرواية جنساً أدبياً مكرّساً يتحرّك في مقدّمته راعي الخنازير (ايفانهوي) وصانع الشعيرية (الأب غوريو). لقد عاشت الرومانسية كتحرّرٍ من العقائد الزائفة: يرى «هين» أن جميع المفكّرين الذين مهّدوا لمجيئها في ألمانيا كانوا صوىً على الدرب الذي تفتّحتْ فيه الروحُ الألمانية. هذا الوجدان القومي شارك فيه ميكويكز أو بوشكين. أما ميكويكز فكان يرى أن كون الإنسان بولونياً يَعْني الانفتاح عل القِيَم الثقافيّة الشاملة، ويعني التمهيد لتحرّر الشعوب. وأما بوشكين فقد خلَق الأدبَ القومي الروسي انطلاقاً من التمثّل الواعي للإسهامات الأوروبية. هل بشّرت الروحُ الجديدة التي هبّت على أوروبا بأيامٍ آتية غنّاءة؟

إن بطلة «أندرسن» الصغيرة والزريّة تُعدّل، على نحوٍ ساخر، هذا التفاؤل. والشخصيات والأوضاع الهازئة، لدى غوغول تُرخي قلوسَ الرومانسية فينفتح الدربُ لاكتشافات أخرى. العقود الأولى من القرن التاسع عشر هي عقود انتصار الرومانسية التي عكست تجلياتها المتنوّعة بل والمتناقضة، حماسةَ الأنا، والبحث عن الحقيقة والحرية، ورؤيةٍ للكون قائمة على المثالية الميتافيزيقية، والخيال المبدع، وأنسنة الطبيعة أو تأليهها.

إن تعدّدَ الأشكال الرومانسيّة وبعض النجاحات الفنيّة التي لا يمكن التخلّي عنها، تُفسّر تأثيره في حركات أدبية لاحقة مختلفة فيما بينها اختلاف الواقعية عن الرمزية أو عن السريالية. ومُنطلَق الواقعيةُ التي بدأت تباشيرُها في فرنسا في نحو ١٨٣٠، والتي تُحَدّد كليّاً مع الوضعية بعد إخفاق ثورة ١٨٤٨، مُنطَلَقُها في الرومانسية. والواقعية وإن كانت في نهاية الأمر تضع الرومانسية موضعَ المساءلة إلا أنها ترث منها الملاحظة المباشرة للواقع، والبحث عن الحقيقة، ونزاع الفنان مع المجتمع، وهي بهذه العناصر التي ترثها إلى حدّها الأقصى، هذا مع نبَذها لعناصر أساسية في الرومانسية كالذاتية والمثالية الفلسفية.

رواية التكوين

«أخذ ويلهلم يحسّ أن الأشياء في هذا العالم
تَجْري على نحو مختلف عمّا كان يتصوّر»
(غوته، سنوات تدرّب ويلهلم ميستر)

بعد أن انصرفت الرواية زمناً طويلاً إلى مغامرات البطل، أخذت تهتمّ بآثار هذه المغامرات في التكوين السيكولوجي والاجتماعي للبطل والمصطلح الألماني- Bildunqsroman رواية التكوين - يشير بوضوح إلى التدرّب الذي تعيشه الشخصيةُ كي تَعثُر على «صيغتها»، على هويّتها في المجتمع. إن تكوين بطل «رواية التكوين»، خلافاً لتكوين بطل رواية التشرّد، تربيةٌ اجتماعية تُتيح له أن يحيا منسجماً مع المجتمع.

نظرية التربية

في ١٧٩٢ نَشَر ويلهلم فون همبولدت (١٧٦٧-١٨٣٥)، وهو فيلسوفٌ أصبح فيما بعد مربيّاً ودبلوماسيّاً، نظرية عنوانها «بحثٌ في حدود عمل الدولة»، ويشير العنوانُ ضمناً إلى تصوّرٍ ليبيرالي للدولة: إذ على الدولة أن تَحدَّ من تدخّلاتها في نشاط الناس، وعليها فقط أن تقدّم وتضمن أُطُرَ التنافس الحرّ والشرعي لنشاط المواطنين ولتكوين الأفراد.

وإحدى أطروحاته الأساسية في كل تفكيرٍ حول التربية هي، برأيه، أن التربية، شأْنها شأنُ الثقافة، تسعى بمساعدة العمل النضج، أن تراقب ما يأتي من الطبيعة، سواء أكان بشريّاً أم من الوسط المحيط. والإنسان بفضل إرادته وعقله السليم، يتحرر، ويصبح مستقلاً من خضوعه للطبيعة وللضرورة. والهدف الحقيقي للإنسان الذي يقوده عقلُه السليم هو التربية الأكثر سمّواً وتعقّلاً للقوى الإنسانية المتّجهة إلى كلٍّ متوازنٍ وعضوي، لأن الفردية لا ينبغي أن تكون متماثلة الشكل: يجب أن يُؤْخَذَ بالحسبان التنوع والشمول.

لكن كي تتكشّف مواهبُ الإنسان الحرّ -لا موهبة واحدة فقط وإنما جميع المواهب- في مواجهة التحدّيات التي تحرضها، ينبغي له، في أثناء مرحلة التكوين،

أن تواجهه مواقفُ شتّى. والالتقاء مع الحياة بكل تنوعها هو الهدف المُعلَن «للجولة الكبرى» أو «لرحلة التكوين»، التي تَغمِس الفردَ في العالم عَبْر سلسلةٍ محددَّة ونموذجية من المواقف والحوادث المُعدَّة بطريقةٍ تربوية وكلاسيكية. والشروعُ بهذه «الجولة»، بالنسبة إلى شعوب اللغة الألمانية والانجليزية والسكندينافية، كان يعني، على العموم، الذهاب من الشمال إلى الجنوب، بحثاً عن الأماكن المدوّنة في الثقافة القديمة؛ وكان ذلك يَعْني، في بعض الأحيان السفر بحثاً عن الحياة التي يقودها الهوى وعن غياب القيود وحينئذٍ يَسْهل على السائح الخليِّ البال أن يُسْلم نفسه لها، بينما يكون المسافرُ العائدُ إلى بيته مُضطرّاً إلى تَنْقية هواه في أشكالٍ أكثر خصباً ودواماً.

يسَّرت البرجوازيةُ المتنوِّرةُ التي وجدت مكانها في المجتمع، في القرن التاسع عشر، معرفةَ الذات، المتعمِّقة بمناسبة «الجولة الكبرى» والتفكير الذي نجم عنها. معرفةُ الذات هذه تُتيح للفرد أن يرجع ويتهيّأ، أن يَطْرح جانباً حاجاته الشخصية ومنافعه الخاصة، تلبيةً لمتطلّبات الجميع. إن رواية التكوين أو روايةَ التدرّب ترسم تكوينَ الفرد الذي يجد في أعقابه مكانة وحَقْلَ أنشطته حين يَخْضع مَعْنوياً للجماعة التي تمثّلها الدولةُ.

مسيرةُ روايةِ التكوين

تتحلّ المسيرة الأساسية لرواية التدرّب، بمعزلٍ عن النوعيات العائدة إلى أسبابٍ قومية أو زمنية، إلى ثلاث مراحل يركّز، في أثنائها، الراوي الكلّي العلم انتباهه على سَيْر الأحداث أي العمل الرئيسي: على مسيرة التطوّر السيكولوجي في الفعل المستمر والمثمر عموماً والقائم بين البطل والعالم الذي يتحرّك فيه. والعمل الرئيس لا يَنْفي شتّى الأعمال الثانوية ولا يَنْفي أيضاً شتّى الشخصيات الثانوية الهامة من الناحية الرمزية. لكن الموضوع الجوهري في «رواية التكوين» يظلّ واضحاً ومحدّداً بفعل الخواطر والرجعات إلى الوراء المتعلّقة بأعمال الشخص الرئيس وتطوّره.

تمثّل المرحلةُ سنوات الطفولة مع نموٍّ واقعٍ في بيئةٍ مَحيطةٍ منسجمة ومأمونة وواضحة الحدود التي لا يجوز تجاوزها أو الشكُّ فيها. البطلُ في «أسرته»؛ بحسب مصطلح إحدى أطول روايات التدرّب في ذلك العصر: «بلا أسرة ١٨٥٧» للدانماركي «ميرغولد شميدث»

المرحلة الثانية تمثّل الشباب أو سنوات الترحّل التي يكون فيها البطلُ «بلا أسرة» ملتصقاً بحالةٍ من النزاع عن غياب الانسجام في الصلة التي تربط البطل ببيئته، وكذلك عن التمزق بين قوى «الأنا» الداخلية. أو أن «الأنا تتعرض غالباً لأوضاعٍ متنوعة: وبسبب إرادة المبادرة العنيدة لديه وبسبب حاجته إلى التحرّر لا بدّ من أن يجد نفسه في مواجهة المجتمع وحدوده القويّة التي تدفع الفرد إلى التطوّر.

في المرحلة النهائية، يمكن أن يفتح المنظور وكأنه طوباويةٌ، أو أن يَنْغلق على معرفة منسجمة وواعية نوعاً ما بالنظام القائم وبإمكانات الإيجاز الذي يسمح به ذلك النظام واقعياً.

وأخيراً يعود البطل إلى بيته بعد رحلة التدرب الخارجية والداخلية. ويتلو الانطواءُ مرحلة التوسع الوسطى. ويستطيع البطل أن يُراجع الأخطاءَ والتجارب التي تغلّب عليها. وبذلك يَفْهم أنه قد نضج: ومنذئذٍ يستطيع أن يَدْخل في الجماعة البشرية وأن يشارك فيها بفعالية.

كتبَ غوته أول مثال وأكبره في هذا الجنس الأدبي مع «سنوات تدرّب ويلهلم ميستر» (١٧٩٥-١٧٩٦). كان مقرّراً أن تكون الرواية قصة نزوعٍ مسرحي. وفي نهاية الأمر، يستفيد البطلُ من أخطائه وإخفاقاته ليجد تفتّحه لا في انتصارٍ فرديّ وإنما في تطوير شخصيته على نحوٍ منسجم في مجتمعٍ يَقِلّ بقواعده.

«لو كنتُ نبيلاً، لكان نقاشُنا قد انتهى؛ لكن بما أنني لستُ سوى برجوازي، فلا بد لي من سلوك طريقٍ خاصة، وأنا أرغب أن تُحْسن فهمي. ولست أعلم ما أمورُ النبيل في البلدانِ الأخرى، لكن النبيل في ألمانيا قادرٌ على اكتساب الثقافة والتكوين العام والشخصي، إن أمكن القول. أما البرجوازي فيمكنه أن يحصل على الجدارة، وأن يثقّف فكره فوق ذلك، لكنه مهما يفعل فإن شخصيته تضيع تماماً. بينما من واجب النبيل الذي يخالط الناسَ الأشدّ تميّزاً أن يمنح نفسه هذا التميّز الأسمى، وه تمّزٌ يغدو لديه - لأن له حق الدخول إلى كل مكان - تميّزاً شخصياً، لأن عليه أن يُعرّض نفسه أو ما يمثّله للخطر، سواء في الحرب أو في البلاط: وإذن فإن له مبرراته أن يُقيم لنفسه وزناً وأن يظهر ذلك».

الجولة الكبرى

«أنطون ريزر» (١٧٨٥-١٧٩٠) لـ«كارل فيليب مورتيز» روايةٌ بعيدةٌ جدّاً عن أن تكون رواية مثل رواية غوته، بالرغم من عناصر السيرة الذاتية فيها. و«ارتحالات فرانز ستيرنبالد ١٧٩٨» «للدفيع تييك»، وهنري فون أفتير ننجن» ١٧٩٩-١٨٠٠ المنشورة في ١٨٠٢، لنوفاليس، هذه الروايات جرمانيةٌ بصورة نموذجية: فالعصر الوسيط، وفنّ العصر الوسيط يحتلان فيها وفي غيرها مكاناً مرموقاً. وتلقي روايتا «الجبّار» (١٨٠٠-١٨٣٠) لجان بول و«الاستشعار والحضور ١٨١٥» «لايخندوروف» نظرةً نقدية على البطل الذرائعي والفعّال الذي هو «ويلهلم» غوته. إن روايات الفنّانين هذه تشدّد على عبقرية الذاتية وتَستبطن إشكاليةَ التكوين، فتبتعد بذلك عن المنظور العادي الشامل الذي نجده لدى «غوته».

وفي هذه الروايات كما في روايات «اندرسن» يرفض الفنان العملَ والممارسةَ اللذين طرحهما «غوته» كهدفيْن للتكوين: هذا الرفضُ يُدلِّل بذلك على النَقْد الكامن الذي صاغته العبقريةُ الفنية لتكوينٍ محدود جدّاً.

وبسبب تطوّر المجتمع في القرن التاسع عشر تتزايد الصعوبةُ في تحقيق المُثُل العليا الأَنسية الجديدة المتعلّقة بالتكوين. وهذه المشكلات مذكورةٌ على نحوٍ ما في أعمال مثل «هنري ليفير» (١٨٥٤-١٨٥٥) «لغوتفريد كلير»، و«ماله وما عليه ١٨٥٥) «لغوستاف فريتاغ» (١٨١٦-١٨٩٥)، و«صيف سان مارتان ١٨٥٧» لاوالبير سافتر (١٨٠٥-١٨٦٨)» و«القسّ السَغِب ١٨٦٤» لـ «ويلهلم راب» ولا سيما روايته المتأخرة «ستوبفكوشن ١٨٩١» والأبطال متروكون لأنفسهم ولا يتصالحون مع العالم.

تطور هذا الجنس الأدبي

أخذت روايات التكوين العديدة في ألمانيا عند ظهور هذا الجنس تضمحلّ دُرجتُها شيئاً فشيئاً. والمقابل، فقد ظهرت، في الميدان الأدبي الاسكندنافي،

أعمالٌ أدبيةٌ أنموذجية وُجدتْ بتأثيرٍ شديد من المذهب الطبيعي ومن الخَرق الحديث. وبين «نيلز ليهني ١٨٨٠» «لجنز بيتر جاكوبسن»، وبين «بيير المحظوظ» (١٨٩٨-١٩٠٤) «لهزيك - بونتو بيدان» سمةٌ مشتركة: إن مسيرة التكوين لم تعد موجّهةً نحو غايةٍ محدّدة. وإنما ينصبُّ الاهتمامُ على العناصر التي تجعل من البطل فرديّةً منعزلة.

تقودنا هذه الرواياتُ نحو دفاتر مالت لوريدز بريج ١٩١٠ «لرينر ماريا ريلك»، و«اضطراب التلميذ تورليس ١٩٠٦» «لروبير موسيل»، وتقودنا فيما بعد نحو روايات «توماس مان» و«هرمان هس»: الروايةُ الجديدة «الروايةُ المتمركزة على الأنا» لرواية التكوين تؤول إلى أن تكون فقط قصةً متمركزة على حالات الأنا النفسية؛ ويحلّ التفكير في إشكالية التكوين حلولاً تدريجيّاً محلّ الحبكة الملحمية للشكل الكلاسيكي.

لم تلعب «رواية التكوين» خارج الميدان الألماني والميدان الاسكندنافي دوراً محدَّداً. ففي انجلتر ترجم «توماس كارليل» في ١٨٢٤ ويلهلم ميستر لغوته، ونعثر على عناصر من رواية التكوين- وإن لم تكن مُهيمنةً - في «فيفيان غراي ١٨٢٦» و «كونتاريني فليمنغ ١٨٣٢» «لبنيامين دزرائيلي» (١٨٠٤-١٨٨١)، وكذلك لدى «إدوار جورج بلوير لايتون» (١٨٠٣-١٨٧٣). وظهرت فيما بعد أمثلةٌ أكثر دلالةً لدى «شارل ديكنز» في «دافيد كوبر فيلد» (١٨٤٩-١٨٥٠)، «الآمال الكبرى» (١٨٦٠-١٨٦١)، ولدى «ويليام ثاكري»، و«جورج ميريديث»، و«جورج إيليوت». غير أن النقد الاجتماعي في الروايات الإنجليزية هو، على العموم، أكثر مباشرةً وأشدّ قسوةً؛ ووصف المجتمع ليس عنصراً جدليّاً في الفعل المتبادل الإيجابي مع الفرد، الفعل الذي يميّز «رواية التكوين»، إلا نادراً.

في الإنتاج الأدبي الفرنسي قلّ الاهتمامُ الأساسي بالتطوّر السيكولوجي لبطل «رواية التكوين». البطلُ الروائي الفرنسي الأنموذج لهذه المرحلة محدَّدٌ مُسبّقاً: روسو في «اعترافاته» أنتج شكلاً للإشادة بحياة المؤلف لا حكاية حول

قصة التطوّر. فالأحداث مثلاً في «الأب غوريو» لبلزاك تغطّي شخصيةَ راستينياك أو تكشف عنها، ولا تكوِّنها بالمعنى الذي نجده في «رواية التكوين» إلا نادراً.

و«حياة هنري برولار» (المنشور في ١٨٩٠) لستندال، و«التلميذ» لبول بورجيه، و«جان كريستوف» لرومان رولان، كلها أقرب إلى رواية التكوين – والسيرة الذاتية.

إن الأزمنة المتعاظمة لتمثيل «التكوين» والتي تعود إلى المواجهة بين العلوم الآخذة في التوسع وبين تطور المجتمع، وهي عناصر منه، أثارت ردودَ فعلٍ. وجرى البحثُ عن التحوّل الشخصي لملاحظاتٍ غير شخصية للمذهب الوضعي في محاولة يائسةٍ من أجل المحافظة على الجانب الفاعل للتكوين. وفي الشكل الخاص للالتزام، يستطيع الفردُ أيضاً أن يضمن شمول التكوين، لكنه لا يضمن مع ذلك ثمرته: سير الأحداث والحبكة. وتتشقّق الثقافة وتنقسم: من جهة، تصوّراً للشخصية المصطبغة بالدين أو بالتأمل الذاتي للنفس، ومن جهة أخرى، تكريماً للإنسان الفاعل والمفعم بالمبادرات، الإنسان «الأصلي» كما يبدو لدى «نيتشه» في تمرّده على عدم التنوّر الثقافي، أو في الأدب الإقليمي في آخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أو لدى بطل الأدب البروليتاري.

تختفي بنيةُ حبكة «رواية التكوين» في أولى الروايات البروليتارية الكبيرة، لغوركي، ومارتان أندرسن نيسكو. ففي «بيـل الفاتح» (١٩٠٦ – ١٩١٠) لـ «نيكسو» نجد – وذلك بحسب عبارة المقدمة: «مسيرة الشغّيل على الأرض، في بحثه اللامتناهي والواعي نصفياً، عن النور». وفي حين كانت رواية التدريب الأصلية تَهْدف إلى هدف محدّد وتصف اكتمال البطل ذاتَه في علاقته بهذا الهدف، شهدت الرواياتُ التي ورثتها تزايد المواجهة للأزمات وللتخيلات وللأبطال الضعفاء والراضخين.

في بداية القرن ظهرت الروايةُ البروليتاريةُ مع أنموذج جديد للشخصية البروليتارية وفي وسط جديد هو الوسط العمّالي، ومع موضوع جديد هو الصراع الاجتماعي. وهذا الموضوع يُحيل إلى الرؤية المتفائلة للإنسان التي نجدها في «رواية التكوين»، وبإمكان تطوّر الإنسان، لأنه يملك القدرة على التعلّم وعلى استخدام تجاربه في المعركة الاجتماعية التي هي في الوقت نفسه معركةٌ من أجل اكتماله. والرابطة التي تمثّل المعركة الاجتماعية وترمز إليها كما تمثّل تحققّه هو نفسه وترمز إليه تجعل من البطل مثالاً يُحتّذى وله وظيفةٌ مؤكّدة هي التربية والتكوين. في الشطر الأخير من القرن التاسع عشر، أخذت روايةُ التدرّب والتكوين الأوروبيةُ تتّخذ شكل حكايات تتقشع فيها الأوهامُ وروايات أزمة، وتفعل ذلك - وعلى نحوٍ متزايد - في سياقٍ معماري وأسلوبي مُنمنم ملتبس (الكلاسيكية الجديدة، والأسلوب الزخرفي الجديد، والنهضة الجديدة إلخ). وحينئذ ظهرت مميّزات «رواية التكوين» في الرواية التاريخية التي وَجَد فيها الفكرُ الثقافي المخلوع عن عرشه ملجأً من ملاجئه الأخيرة وتلك حال الرواية التاريخية التي تتناول السيرة الذاتية. وولادة السيرة الذاتية، ونموها وهيمنتها في القرنين التاسع عشر والعشرين متناسبةٌ تناسباً عكسيّاً مع انهيار «رواية التكوين وسقوطها؛ ولاسيما السيرة التاريخية والروحية والثقافيّة مع تصعيداتها المستورة على نحوٍ ما للكآبة البرجوازية، والحنين، والاحتجاج المقموع ومعارضته الجمالية.

بايــرون

«لا يمكن أن نحبَّ كاتباً ليس شيئاً سوى أنه كاتب»، هذا ما أعلنه بتعالٍ اللورد بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤). فليس مُدهشاً إذن أن تعود المكانةُ التي يحتلّها في الثقافة الأوروبية إلى حياته الصاخبة وإلى مثاليّته فيما يتّصل بالسياسة، كما تعود إلى شعره. وشخصيةُ بايرون على الصعيد الأدبي وكذلك على الصعيد الاجتماعي معقّدةٌ وساخرةٌ في آنٍ واحد. وهو بالنسبة إلى معاصريه صورةُ الشاعر الرومانسي: المنعزل، الميّال إلى التأمل والمتشبّع بأهميته الخاصة. هذه هي الصورة التي يُعطيها عن نفسه في أعماله الأولى التي ابتدع فيها البطل المسافر الغامض، الفارس «هارولد» «الخارج على القانون، المتشرّد المنبثق من فكرة المظلم»، والأبطال الشيطانييّن «غيارو»، و«لارا»، والقرصان. وفي «مانفريد ١٨١٧»، يُزيّن «بايرون» بالسرّ الغامض الرومانسي ارتكاب المحارم الذي اتّهم به هو نفسه، والذي سبّب نهايةَ زواجه وعجّل بسفره من انجلترا في السنة السابقة، قد جرَّب عدةَ أساليب أدبية متناقضة في الظاهر قبل أن يجيد في «دون جوان» (١٨١٩-١٨٢٤) اللهجةَ العفوية الملأى بالظلال والتي تلائمه. وهي في نهاية الأمر نبرات ساخرة لكنها مفعمة بالرأفة، نبرات «دون جوان» التي أكسبته موقعَه الخاص: إنه رمزُ الرومانسية المثالية وناقدها الأكثر نفاذاً ذهنيّاً.

وإذا كان «بايرون» شخصيةً أوروبية فذلك بطريقة واعية ومتعمّدة تماماً: فهو يحتقر ما يراه تفاهة قروية وادعاء لدى عددٍ من معاصريه الإنجليز، ويكافح، في حياته كما في شعره، من أجل التجرّد والتوازن والكياسة الكلاسيكية. مثلاً لقد انصرف بملء إرادته عن تقاليد النَظْم الإنجليزية فاعتمد المقاطع المثمّنة القوافي في «دون جوان» و«لارا»: هذا الإشهار لأخلاق البندقية وعاداتها وأسلوبها يكوّن نبذاً غير مقنّع، للطريقة «الباردة» الخاصة

بيريطانيا وقد أجاد اقتباس الشكل الروائي ليوميات الرحلات في عملين من أكبر أعماله «ارتحال تشيلدها رولد» في أربعة أناشيد ١٨١٢-١٨١٦-١٨١٨، و«دون جوان» (سبعة عشر نشيداً، ولم يتم)، وذلك لكي يصف دولاً شتّى من المجتمعات الأوروبية والشرقية في اختلافاتها. والانتقادات التي يُبديها بايرون إزاء الجزريّة وعدم التسامح تُشكّل اتهاماً لأذواق موطنه الأصلي وتُخاطب الجمهور الأوروبي الواسع الذي يكتب له.

يرى بايرون أن الشعر والسياسة لا ينفصل أحدهما عن الآخر. وقد كتب، من غير شك، شعراً ذا هدف سياسي بنوعٍ خاص، بين غيره من الشعر، في بعض القصائد الهجائية مثل: «رؤية يوم الحساب الأخير ١٨٢١» أو في مقطوعات مثل «مارينو فاليرو ١٨٢١» لكن المعركة السياسية من أجل الحرية والاستقلال مطبوعة عنده بقوةٍ خلاّقة. فهو في يومياته المكتوبة في «رافين١٨٢١»، يتفكّر في الخضوع السياسي الذي كانت الدول الإيطالية ضحيةً له: «لا تهمّ التضحيات التي ينبغي القبولُ بها إذا قُدِّر لإيطاليا أن تتحرّر. وهذه قضيةٌ كبرى - إنها شعر السياسة ذاته. افهموا ذلك! إيطاليا حرة!!!» «شعر السياسة»، لقد تبيّن أن هذه العبارة فعّالةٌ وشعبية، وموت بيرون في «ميسولونغي»، في ١٨٢٤، خلال حرب الاستقلال اليونانية، رمزٌ تامٌ لهذا الاقتران. والاحتفالات التي أقيمت في جميع أنحاء اليونان إحياءً لذكراه صورةٌ مسبقة للدور الأسطوري الذي سيلعبه «بايرون» في بلدانٍ أخرى ناضلت من أجل الحرية في أوروبا بعد المرحلة النابوليونية.

* * *

والترسكوت

١٨٣٢ - ١٧٧١

«أتعلمون أن التاريخ نصفُه اختراع»

(والترسكوت جامع الأثريات)

تلعب أعمالُ «سكوت» دوراً أساسياً في تطور الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر وفي الدراسات التاريخية الأوروبية، مع أنه مشهورٌ، على الخصوص، كشاعرٍ وكروائيٍّ، إلا أنه نشر أيضاً مجموعات من الموشّحات والمسرحيات والكتابات النقدية حول بعض الكتّاب المعاصرين (ومن بينهم هوفمان)، والخواطر السياسية والمؤلّفات التاريخية وأهمّها بلا منازع «حياة نابليون١٨٢٧) و«حكايات جَدٍّ» (١٨٢٧-١٨٢٨)، وتاريخ ايكوسيا للأطفال. وقد أسهمتْ أعمالُه الخيالية التي تأثّرت هي نفسها بالتقاليد الأدبية البالغة التنوّع، في خلق وعيٍ أوروبيٍّ حقيقي.

الأوروبي بتكوينـــه

اتضحتْ طريقتُه منذ بداية مهنته الأدبية: فالأعمالُ الأولى التي نشرها في أواخر التسعينات من١٧٩٠ هي ترجمات لموشحات «بورجر» ولعمل غوته «غوتز دي برليشنجن»، وقد استلهم سكوت بخاصةٍ الأدبَ الألماني في القرن الثامن عشر: إن الأدب الألماني المقترن باهتمامه بما هو بدائي وميلودرامي، وبأوسيان وبمسرحيات «جون هوم»، هو وراء التعبّد الذي وقّفه، طيلة حياته،

على الخيال الطبيعي «غير المدجّن». ولم تَضعف أبداً حماستُه للأدب الأوروبي، القائمة، فوق ذلك، على معارف متينة. ويرى «لوكهارت» صهر «سكوت» وكاتبُ سيرته «أن الناس الذين لاحظوه باهتمام زائد لم يفهموا قط كي يتمكّن من أن يظل على علم بكل المستجدّات من كل جنس في الأدب الفرنسي والألماني كعلمه بالأدب الانجليزي».

وبين مؤلّفي الماضي نال آريوست وسرفانتس حظوتَه وفتنَه أيضاً الأدبُ الشعبي، الموشح، وحكايات الأدب السكنديناڤي «الساغا»، وسكوت أحدُ الأوائل الذين نقلوا وسعوا إلى المحافظة على الموشّحات والأساطير الايكوسية في كتابه المسمّى «أغاني الحدود الايكوسية ١٨٠٣».

الشعر التصويري والجزل

عرفَ «سكوت» شهرةً حقيقية ابتداءً من اللحظة التي نشرَ فيها سلسلة من القصائد القصصية التي تبدأ «بقصيد آخر شاعر موسيقي» في ١٨٠٥. وهذه القصائد تشكّل امتداداً منطقيّاً للاهتمام الذي حمله منذ زمن بعيد بالأدب الشعبي وقد لقيت نجاحاً قويّاً وولدتْ «سيدة البحيرة، ١٨١» على الخصوص، لدى الجمهور، فضولاً لا سابق له إزاء العادات والأعراف في «الأراضي الايكوسية المرتفعة»، وبالفعل فإن التصوير والجزالة يحتلان مكانةً مختارة في أعمال سكوت. لكن الذي أثار افتتانَ الجمهور هو، قبل كل شيء، ميزةُ الحكاية التي تُساق بخشونةٍ فتنتقل دون صدام من الأسطورة المحلية أو الخرافة الشعبية إلى ساحة القتال أو إلى استراتيجية السياسة. ولعل أفضل مثالٍ على هذا الفن القصصي موجودٌ في «مارميون ١٨٠٨»، التي تنتهي، بما لا يخلو من الطموح، في معركة «فلودين» التي لعبتْ دوراً رئيساً في إيقاظ الوعي القومي الايكوسي. وبعد أن جرّب «سكوت» قصة قطّاع الطرق في «روكبي ١٨١٣»، وفي الأسطورة الآرثورية الزائفة «زفاف تريرمان ١٨١٣»، عاد مع «لورد الجزر ١٨١٥» إلى الأساطير

الكبرى المتعلّقة بالهوية القومية الايكوسية عَبْر حياة «روبير بروس» المهنية. وفي الشعر القصصي، بدأ سكوت يُتْقن تقنيةَ القصة التاريخية التي بلغَ بها حدَّ الكمال في رواياته. وكان نَشْر التاريخ في الشعب، في أعماله كلها، مسيرةً واعيةً ونقديةً ذاتية. والكثير من نصوص سكوت تكوّن طريقةً للرثاء إذ تَستحضر «ايكوسيا» المستقلة المنتمية إلى الماضي والأسطورة المؤسِّسة لهذا العالم الذي تقوده الأمانةُ في أحضان الجماعة – وهي أسطورة مكرّرة باستمرار – هي أسطورة تبادل الواجب. بيد أننا نحسّ دائماً أن هذه الجماعة المثالية لا وجود لها إلا بعد فوات الأوان، وقد أعاد خَلْقَها خيالُ المؤلف ولمصلحة بريطانيا في بداية القرن التاسع عشر! إذ فقدت فيها فكرةُ الأمة الايكوسية الجوهريُّ من واقعها.

روايات والترسكوت

بعد نجاح رواية «سكوت» الأولى «فافرلي١٨١٤»، اهتم بالقصة المتخيّلة المكتوبة نثراً. والسلسةُ الطويلة للروايات التي تلتْ علّمتْ الكتّابَ الآخرين كيف يقدّمون التاريخ القومي، ويوحون، من وراء ذلك، بالهوية القومية. ولهذا السبب كان لعددٍ كبير من أعمال سكوت التي تبدو ايكوسيةً بنوع خاص، بموضوعها وبالأهمية التي توليها اللون المحلي، كان لها تأثيرٌ عظيم في الأدب الأوروبي. وفي «وافرلي»، أعلن المؤلفُ عن نيته أن يثير نفسَ الاهتمام بالأعراف والعادات في ايكوسيا الذي أيقظته «ماريا ايدغيوورث» إزاء أرلندا. لكن سكوت أعاد خلق الطابع القومي الايكوسي بطريقة انطباعية وخيالية ومولّدة للأساطير على نحوٍ متزايد. وقد دهش معاصروه على الخصوص من تنوّع النماذج الاجتماعية التي تظهر في رواياته فهو حين صوّر المتسوّلين وصيّادي الأسماك وأصحاب الحوانيت واللصوص – وهؤلاء جميعاً أُخِّروا سابقاً إلى الحبكة الثانوية أو أنهم لم يكن لهم سوى مجرّد وظيفة هزليّة – إنما وَضَع شيئاً فشيئاً تعريفَ الوعي الشعبي الايكوسي الذي تبيّن أنه مصدرٌ

إلهام لمؤلّفين ايكوسيين آخرين، ولاسيما «غالت»، و«هوغ» و«ستيفنسون». وللأشخاص الريفيين لدى سكوت تصوّرٌ خاص عن الحياة والتاريخ يضع رؤيةَ الأشياء التي يَفْرضها المؤرخون الرسميون موضعَ الاتّهام وأحياناً يكذّبها. ففي «جامع الأثريات١٨١٦» مثلاً، يَسْخر من جهود جامع الأثريات، جوناثان أولدبوك، الذي شُغف بجَمْع وتصنيف الروايات المختلفة للقصص الشعبية وللموشحات التي لا تتّخذ معنىً لها إلا إذا أُعيد وضعُها في إطارها الطبيعي: في الحيوات المجتهدة مع معاركها. وفي «ريد غونتليت١٨٢٤»، كان الأسلوب المتكلّف والمستعار على تعارضٍ تام مع القصة العجيبة «واندرنغ ويليز نيل» التي يرويها باللهجة الايكوسية عازف قيثار أعمى. وتُظهر روايات سلسلة «وافرلي» أن المعارف التاريخية تتألف دائماً من تشابك النصوص والتواريخ والتأويلات الشخصية المتناقضة كما يُعلن «جوناثان أولدبوك» في مدخل الأثريات أتعلمون أن التاريخ نصفُه اختراع».

الشهرة

طالتْ رواياتُ سكوت منذ البداية جمهوراً واسعاً أوروبيّاً وأمريكيّاً شماليّاً. ولم تَكنِ شعبيتُه تَنْمو عندما انتقل في «ايفانهوي ١٨١٩» موضوعات سبقت القرن السابع عشر وكانت غريبةً عن ايكوسيا. وتُظْهر «ايفانهوي» بوضوح فعالية تقنية سكوت، فضلاً عن جانبيتها الجلية، وتصويرها التاريخي المثير، ومبارزاتها، ومؤامراتها، والهرب البطولي. وهو يحلّل التغيرّات التاريخية من خلال مختلف المجموعات الاجتماعية الموجودة خلال مراحل النزاع. وبين روايات «سكوت» الأخرى تنطوي «كنتان دوروارد ١٨٢٣» على أهمية خاصة:فهي الرواية الأولى بين رواياته التي تقع أحداثها كليّاً خارج ايكوسيا، في فرنسا القرن الخامس عشر، فرنسا لويس الحادي عشر و«شارل الجسور»، دوق بورغويني. وهي إذ تدرس تطوّر المفاهيم الحديثة للفن

السياسي، فتعارض مكائد «لويس» بقوانين الفروسية الآيلة إلى الانحطاط تعالج أيضاً الأحداث التي هيمنتْ على الحياة السياسية في عصر «سكوت»، وهي تروي، الأحداثُ على أشدّها، إعدام «لويس دي بوربون»، أسقف «لييج»، على أيدي جمهور هائج، وتصف في مقدّمتها قصراً خَرِباً، ضحية الثورة الفرنسية. ويُظهر «سكوت» أن الإبداع التاريخي يمكن أن يكون أداةً فعّالةً لتحليل السياسة المعاصرة، و«آن دي جيرستين أو ابنة السراب ١٨٢٩» هي القصة المنسيّة ظلماً، لمعركة البرجوازيين السويسريين من أجل استقلال «بورغويني» وتتضمّن صورة لبلاط الشعراء الجوّالين لـ «رينييه دي بروفانس». وتستعيد «الطلّسم ١٨٢٥» التقنيّة المُستخدمة في «كنتان دوروارد» والتي تقوم بفضل شخصية مركزية هي شخصيّة ايكوسي في المنفى، على دراسة نزاعات مجتمعٍ غريبٍ عن هذه الشخصية، والأزمات التي يمرّ بها عالمُ الفروسية وعالم السياسة.

وعلى الإجمال، يمكن القول إن الموضوعات التي عالجها سكوت أخذت تزداد اتساعاً في أوروبا كلما كانت حرفته كروائي تتقدّم وآخر رواية له غير تامة «حصار مالطه» استوحاها من تقاليد الفرسان المضيافين في رهبانية مالطه. وعلى نحوٍ أعمّ يبدو أن عدداً كبيراً من رواياته التي تقع في العصر الوسيط أو في أثناء النهضة، تُعالج المشكلات التي طرحها قيامُ التقاليد المسيحية، وهي تقاليد بروتستانتية، بنوعٍ خاص، في الأغلب. وهكذا فإن رواياتٍ مثل «آلّير ١٨٢٠» و«فتاة بيرت الجميلة ١٨٢٨» تصف وضعَ الكثير من التقاليد ذات البُعْد الأوروبي، ولاسيما التقليد البروتستانتية والرأسمالية والبرلمانية. وهذه الرواياتُ مطبوعةٌ أيضاً بطابع الأحداث التي كانت حديثة آنذاك. والتي خرجت من إطار بريطانيا الضيق وطالتْ أوروبا بأسرها. ويشدّد «سكوت» على الانقلابات الاجتماعية الكبرى، والحروب الأهلية، والمعارك الإيديولوجية ويتساءل عن نظرية المَلَكيّة وممارستها. تلك هي الموضوعات التي تتردّد في بعض رواياته: تروي «الراهب ١٨٢٠» تنازل «ماري ستورات» الإجباري عن العرش؛ وترسم «بيغيريل دي بيك١٨٢٢» مصير أسرتين تنتميان إلى معسكرين متعارضين

خلال الحرب الأهلية في انجلترا؛ وتصوّر «وودستوك ١٨٢٦» كرومويل وتصف الهياجَ الشعبي الذي هزّ المجتمعَ الإنجليزي بعد إعدام شارل الأول.

كتَبَ «سكوت» خمس مسرحيات، لكنها لم تَنَلْ النجاح الذي ناله اقتباسُ الكثير من رواياته وقصائده حين مُثِّلتْ على المسرح في حياته وبعد موته بزمنٍ طويل. في الواقع كان سكوت يُرسل قبل النشر تجاربَ بعض أعماله إلى صديقه المسرحي «دانييل تيري» ومن هنا روايتا النص (القصة والمسرحية) اللتان تأتلفان لتحملا إليه النجاح والشهرة. وفي أثناء القرن التاسع عشر أسهمت المسرحياتُ والأوبرات المُستمدّة من قصائده ورواياته في نَشْر قصصه في أوروبا بأسرها.

وعندما قام جورج الرابع الملك «الهانوفوي» بزيارة رسمية إلى ايكوسيا مرتدياً ثوباً اسكتلندياً ليشهد الإخراج البالغ الإتقان، اختير اقتباسُ «روب روي»، المنشور في ١٨١٧ - للاحتفاء بالأمسية الأولى من زيارته.

وفي جميع أنحاء أوروبا، استلهم الكتاب هذا الاقتران بين التاريخ والقصة المتخيلة، وهو الاقتران المميّز لأعمال سكوت. وفي ميدان البحث التاريخي يَدين «ماكولي» «تيري»، و«ميشليه» بَديْنٍ ضخم له. وقد حملتْ أعمالهُ ضرباً من الإكمال لنظرية الدراسات التاريخية وممارستها وأثَّرت تأثيراً مباشراً في أكبر مؤلِّفي عصره: بلزاك، هوغو وميريميه، في فرنسا؛ ومانزولي، في إيطاليا؛ واليكسي في ألمانيا وبوشكين، وغوغول، ثم تولستوي في روسيا؛ وانجيمان، وبليشر، وأندرسن في الدانمارك؛ ومانش في النرويج؛ وستيفنسون في ايكوسيا ويرى كثيرٌ من الشارحين أن أهمية سكوت بالنسبة إلى الفولكلور في مختلف بلدانهم يشكّل رابطاً ما، من الأهمية لإسهاماته المجدِّدة التي حَمَلها إلى نظرية الدراسة التاريخية. ويرى آخرون أن الرابط المعقَّد الذي يَجْمع بين الرواية التاريخية والرواية الواقعية مكتَسبٌ من المكتسبات استخدمه كثيرٌ من المؤلفين - فلوبير، تاكري، جورج ايليوت - الذين اجتهدوا في وصف الحاضر وكأنه أُعيد وضعُه في منظوره التاريخي وتمّ تخيّله تبعاً لهذا المنظور.

بلـزاك

١٨٥٠-١٧٩٩

«ومضى راستينياك لتناول العشاء في منزل السيدة «دي نوسنجن»، كأول فعـلٍ يتحدّى به المجتمع».

(هونوري دي بلزاك. الأب غوريو)

في ١٤أيار١٨٣٥، سجّل «جيد» في يومياته: «أنهيتُ أمس قراءة السلسلة الطويلة التي تحوي: «الأوهام الضائعة»، و«روعة العاهرات وشقاؤهن»، «وآخر تجسّدٍ «لفوتران» هذا «السان غوتار» «الملهاة البشرية»، حيث أعطى بلزاك أفضل ما عنده وأسوأ ما عنده؛ وهو لا شبيه له فيما يمتاز به، لكنه أدنى كثيراً من «زولا» في رديئة وبالذات حيث يتميّز «زولا»، وبلزاك «شأنه شأن هوغو، مسرفٌ الثقة بعبقريته؛ وغالباً ما تمسُّهُ الحاجةُ فيُنهي عمله دون إتقان». إن ألفةً فرنسيٍّ مثقّف مثل أندريه جيد مع عمل بلزاك تبدو لنا طبيعيةً. لكن لنأخذْ مذكّرات الكاتب السوفييتي «إيليا اهرنبورغ» التي تُدعى: «الناس والسنون والحياة» (١٩٦١-١٩٦٥). ففيها يدور الكلامُ على بلزاك ونتبيّن أن «اهرنبورغ» كان أيضاً قارئاً مثابراً لأعماله. وعندما استذكر الوضعَ المأساوي «لبوريس باسترناك"في ١٩٥٨. لاحظ أن هذا الأخير عالج قبل كل شيء موضوعَ الفن، هذا الموضوع الذي ولُد، كما قال، «صورة» غوغول، و«الرائعة المجهولة» لبلزاك، و«النورس» لتشيخوف. وكتب بعد ذلك: إن دروب الفن غريبةٌ: لقد أراد «سرفانتس» أن يهزأ من روايات الفروسية،

فخلقَ شخصية الفارس التي ظلّت وحدها حيّةً في عصره. وأراد بلزاك أن يُشيد بطبقة النبلاء، إلا أنه كان حفّاراً لقبرها». ثم يعود بلزاك إلى الظهور بأفكارٍ حول الرأسمالية. وفي نظر اهرنبورغ، كان أنصاره مجانين، في حين كانوا في عصر بلزاك يسهمون في التقدم الاقتصادي مهما أبدوا من قسوة. وكان بلزاك يعبّر عن أفكاره ورغباته وأهوائه في كتبه. ومع أنه حرّر أهجياتٍ سياسية، ووضَع مشروعات عمليات مالية، ليتخلّص من ديون، وأنه تمنّى بحرارةٍ أن يصبح نائباً، إلا أن هذه الأشياء جميعاً ظلّت على السطح، ولم يكن بلزاك يضطرم حماسةً إلا عندما يتكلّم عن شخصياته.

الحمّى البلزاكيّة

وُلد بلزاك في «تور» في ١٧٩٩، وقضى فيها طفولةً حزينة، قبل أن يعاني، في معهد «فندوم» تجربة نظامٍ مدرسي صارم ومشؤوم بالنسبة إلى حساسيته الرقيقة والحالمة. وفي يفاعته وجد نفسه ينتقل إلى باريس أصدر حكماً قاسياً عليها في أعماله. وعَمَد إلى دراسة الحقوق لكنه استغرق في التأمل الفلسفي: وفي نظره أن الفكر طاقة عجيبة ورهيبة، فهو سبب الجريمة ومصدر المآثر. وانخرط في الأعمال التي كان جانبُها المغامر يتلاءم مع حيوية خياله، وشكّلت الروايات السوداء محاولاته الأدبية الأولى. عاش مدّة من الزمن وحيداً، طموحاً، مضطرم العاطفة، في مطبعته، في شارع فيسكونتي. وقد روى الألماني المختص بلغة روما، «أرنست روبير كورتيوس»، في ٢٤ أيلول ١٩٢٤، لقاءه مع «مارسيسل بوتيرون، مؤلف كتاب، «تعبّد بلزاك»، رافق المُضيفُ الفرنسي الضيفَ الألماني إلى شارع فيسكونتي، فكتب الألماني: «ونظرنا بطريقةٍ متأمّلة إلى الواجهة المعتمة التي انقضت وراءها سنوات الصراع والألم للشاب بلزاك». وكان سينهار لولا «العزيزة» التي كانت صديقة وحبيبة وأماً وملاكاً». ورآه «بوتيرون» في مكتبة

كنزَ البقايا البلزاكية : «في هذا المكان يُوجَد مَذْبح العبادة التي تُقدَّم لبلزاك» هذا ما دوّنه كورتيوس عن صاحب الرؤى العبقري في «الملهاة البشرية». واجتذب «مارسيل بوتيرون» الباحثين الشباب المهتمين بالأدب كي يعكفوا على اكتشاف أعمال بلزاك. وكان بين هؤلاء الكثير من الأمريكيين. وقال لزائره: «أرسلْ إليّ الألمان، فأنا أتمنّى أن تُشارك جميعُ البلدان في هذا العمل الكبير». وكتب «كورتيوس» في نهاية «انطباعات باريسة: «الحمّى البلزاكية استولتْ علينا، واقترنتْ، مثل سائل مغناطيسي، بعبير ليل الصيف، الليل الباريسي، مع إيقاع المدينة التي يقطنها ملايين السكّان».

وحدّد الفرنسي «روبير مندر» المختص بالثقافة الألمانية، بمهارة موقع عبقرية بلزاك في وسطه الباريسي. ففي مقالة له عنوانها «باريس في الأدب الفرنسي ١٧٨٠-١٧٩٠، استذكر الكاتب الشاب المغمور الآتي من «التورين» والذي أطلق بلسان «راستينياك» تحدّيه للعاصمة بقوله: «الصراعُ الآن بيني وبينك». ويميّز «مندر» مواهبَ بلزاك فيُلحّ على مزاجه الصوفي. بيد أن هذا الصوفي يملك ملكات المضارب، والصناعي بالولادة، و«صانع المشاريع»، وفارس الصناعة. وكان لمنزلهِ مخرجان كي يقْدر على الهرب من دائنيه. وقد أحب حبّاً خيالياً يكاد يكون دينيّاً امرأة عاشت بعيدةً عنه زمناً طويلاً وتزوّجها في١٨٥٠ واستقرّ في باريس، في منزل فخمٍ زمناً قليلاً قبل موته المبكّر.

مشروع الجبّار

يرى «مندر» أن لبلزاك طبيعة البركان؛ ويشدّد على صوفيّة الروائي، وعلى الاهتمام الذي أوّلاه بلزاك أعمالَ «سويونبورغ» أو «لويس كلود دي سان مارتان» - وهو ما فعله كورتيوس أيضاً - لقد فتح البحثُ العلمي للإنسان باب الأسرار، وبَعثَ في بلزاك حماسةَ الاكتشافات الكبرى والأنظمة التي تَشْهد على المنطق الجريء. وهو يُقدّم «لايتيين جوافروا سات هيلير»

«الأبَ غوريو ١٨٣٣»، ويَنْوي أن يُرتّب ويصنّف الأنواع الاجتماعية كما يفعل العالِمُ بالأنواع الحيوانية.

وكعادته، وقّع الروائيُّ تقدمتَه باسم «دي بلزاك». وإضافة «دي» ظهرت لأول مرة في صكٍّ ولادة أخته «لور»، في ١٨٠٢، ولعله كان مشغوفاً بها-كانت مفاهيمهُ السياسية تَحمْله إلى أن يَنْسب إلى النبالة ميزاتٍ رفيعة. أما اسم «بلزاك» فهل نقله الكاتبُ الحسّاس للتأثيرات الخفيّة إلى اسم «ز.ماركاس»؟ كَتبَ بلزاك: «ماركاس»، كرِّرْ على نفسك هذا الاسم المؤلّف من مقطعين ألستَ تجد فيه دلالةً مشؤومة؟ ألا يَبْدو لك أن الإنسان الذي يَحملُه سوف يُنَكَّل به؟ ألم يمتْ هو نفسه ضحيةً أو شهيداً لمشروعه: مشروع الخالق أو الجبّار؟ كان صديق الملذّات التي توفّرها الحياة، ومسافراً مُستطلعاً للعالم، بيد أن ذلك لم يمنعه من أن يكون أليفاً لنا، ولاسيما بكونه شغّيلاً، أو محكوماً بأشغال الأدب الشاقة. كان صحفيّاً خصباً، ومؤلِّفاً دراميّاً، وراثيّاً، وكان، من حيثُ هو روائي، خالقاً لعالمٍ مُوازٍ لعالمنا. وقد صوّر النمساويُّ «ستيفان زفايغ» بلزاك بروح الفَهْم المليء بالإعجاب. كان بلزاك منافساً لنابليون الذي أَخْضع أوروبا لمشيئته، فخلقَ عالماً كي يُسيطر عليه. وأكد زفايغ: لقد جمَّع جميع المظاهر الفريدة، وانطلاقاً من تعدّدها، في جمر يديه ولهبهما، وصاغ نظاماً على غرار «لينّيه» الذي استطاع أن يحدّد موقع آلاف النباتات في إطار مفاهيمه، وكالكيميائي الذي يفكّك المكوِّنات التي لا تُحصى ويُحلّلها إلى «حفنة من العناصر».

في المجموعة الكبيرة من مشاهد الحياة الباريسية، وحياة الأقاليم، والحياة العسكرية، والأعمال التحليلية والفلسفية، يَحمْل بلزاك المُبدعُ شخصياته كما تحمل الأمُّ أولادها، وهو يملك القدرة على أن يعيش حياة الآخرين في الحاضر والماضي وربما في المستقبل. وقد لاحظت «جورج صاند»في رسالةٍ وجّهتها إلى الكاتب في شهر شباط ١٨٤٢ أنه «أنا استثنائية» «وأنه قادرٌ قدرة لا نهاية لها، وأنه أوتي ذاكرةً فقَدَها مساكينُ «الأنا»وكانت تعتقد أن بوسعه التقاط الحياة في «ماضيها الأبدي»، «حيث لا نرى سوى

الموتى والظلمات وحين أعاد بلزاك خَلْقَ العالم الخارجي ليجعل منه عالماً هاذياً فإنه ينغمس في قاع الحياة ويكتشف هاوية الوجدان الإنساني. وفي شهر آب ١٨٥٠ شيّع «هوغو» الروائيَّ إلى المقبرة بعد أن مات من عمله الطاغي وألقى كلمةً تحدّث فيها عن العالم البلزاكي الواقعي والمطبوع بطابع الفظاعة: «جميعُ كتبه لا تشكّل سوى كتاب واحد، كتاب حيٍّ، مضيءٍ، عميق حيث نرى كلَّ حضارتنا المعاصرة تذهب وتروح وتمشي وتتحرك مع شيءٍ ما من الخوف والرعب الممتزج بالواقع».

بيد أن الإنسان، الفنان الذي ينحدر إلى لجج الرغبات البشرية يَشْعر في نفسه بالطموح الذي ينقله إلى بعض شخصياته، بالرغبة المتأججة إلى الارتقاع. ولذلك فإن «غاستون باشلار» ساقه البحثُ إلى الاستشهاد في كتابه «الهواء والأحلام» بجملةٍ مأخوذة من «سيرافينا ١٨٣٥»: «الإنسانُ وحده يَملك الإحساس بالشاقولية الموضوعية في عضوٍ خاص». هذه الدينامية النفسية لدى بلزاك تَبْعث الحياة في الشخصيات التي أوتيتْ قوة عالية من الفكر. وبفضل هذا الفكر تقترب «الكوميديا البشرية» من حلّ «الكوميديا الإلهية».

في هذا الانطلاق، تتجاوز العبقريةُ الثنائية، بجدلٍ عميقٍ، لكن آراءه المحافظة تُدهشنا أحياناً. فالدكتور «بيناسيس»، في «طبيب الريف ١٨٣٣» يرفض حقّ التصويت لعامّة الناس، ويؤكّد أن السلطة لا ينبغي أن تُناقَش وأن البروليتاريين قاصرون وهم بحاجة إلى وصاية. وفي إهدائه «معكّر المياه ١٨٤٢» «لشارل نودييه»، يشكو من تناقض القدرة الأبوية»، ويشير - وكانت إشارته خاطرةً جدّ مدهشة - إلى الدمار الذي تخلّفه سلطةُ المال التي تُبيح للناس أن يستخدموا كلَّ وسيلةٍ لتأكيد نجاحهم.

وفي رسالة وجّهها بلزاك إلى السيدة «هنسكا» في ٢٦ تشرين الأول ١٨٣٤، وعرض فيها خطة «الملهاة البشرية» شبّهها هذا الحكم الصارم على المجتمع بمعبد، بقصرٍ، ولاحظ في النهاية: «وعلى قواعد هذا القصر أكون أنا الطفل والضحاك قد رسمتُ زخرفة الـ «مئة قصة مضحكة!».

وهكذا، فإن هذا المدافع عن «القيم القائمة» تعدّى على البناء الذي بدا أنه يريد حمايته بإصرار. وقد قدّر الروسيُّ «باكتين»، وهو مؤلّف كتاب قيّم عن رابليه، أن الضحك يخلّصنا من الرقابة الخارجية ومن الرقيب الداخلي الذي وُلد عَبْر القرون، في الكائن الإنساني انطلاقاً من الخوف مما أعلن عن قداسته، ومن المنْع الاستبدادي، من الماضي ومن السلطة. إن بلزاك، نصير السلطة، يَعْرف أيضاً كيف يعترض عليها. يرتفع بلزاك، فوق النزاعات التي تَعْلو عليها عبقريتُه، ويُعبّر عن نفسه، كما يبدو، في رمزيْن يكمّل أحدهما الآخر، رمز البجع المُطعم «مسيح الأبوة» الذي يغذّي أبناءه من أحشائه ذاتها، ورمز الفينيق الذي يهلك في النار التي ولدت من حرارته نفسها والذي يُلِّد رماده كائناً جديداً أجمل من الكائن الذي احترق في اللهب. وهكذا يبقى بلزاك منارةً للآداب، فقد مات من عمله، ثم تجسّد من جديد في هذا العمل ذاته!.

* * *

هاينه Heine

١٨٥٦ - ١٧٩٧

«عندليب ألماني مُعشِّش في شعر «فولتير»المستعار».

(هنريك هين)

هذه المزحة التي أطلقها «هاينه» نفسه، والتي كانت تُردَّد في حياته، تلخّص تلخيصاً رائعاً حياةَ هذا الشاعر الألماني ذي الكلمة القوية والذي اختار أن يهاجر إلى باريس. وبعد أن درس الحقوق والعلوم الإنسانية في جامعات بون وبرلين وغوتنجن، علم أن فرص نجاحه المهني محدودة. وقبل أن يتقدم إلى امتحان الدكتوراه تحوّل – وهو من أصل يهودي – إلى اللوثرية في ١٨٢٥. لكن دون جدوى إذ لم يحصل على وظيفة ثابتة، ما عدا الأشهر الستة التي انتقل فيها إلى ميونخ حيث كان محرّراً. وكانت معظم عائداته تأتيه من عمله ككاتب، وأصبح هذا العمل منذئذٍ نشاطه الرئيسي. وأوحت إليه بولونيا التي زارها في ١٨٢٢، وأوحى إليه أيضاً بحرُ الشمال بدءاً من ١٨٢٣، ومنطقة «هارز» في ١٨٢٤، وانجلترا في ١٨٢٧، نصوصاً عديدةً، بينما تعزّزت روابطه مع الناشر «جوليوس كامب» الهامبورغي المعادي للنظام الذي نشر له معظم كتاباته بالألمانية، والناشر «كوتا» الذي كتب له مقالاتٍ مخصّصة لمجلاته. ومنذ وقتٍ مبكّر اتّخذ هاينه موقفاً صريحاً مع الحقوق الديمقراطية الجديدة وضد سياسة «مترنيخ» إزاء العرش. وكانت أعماله تُبتَر بسبب الرقابة. وبالرغم من شهرته المتنامية، دفعه نزاعُه مع السلطة، في ١٨٣١، إلى الالتحاق بباريس حيث شاعتْ الأفكارُ الليبيرالية منذ ثورة تموز.

وانضمّ مع بورن وماركس وانجلز إلى المعارضة الألمانية في فرنسا، مع أن نشاطه الأدبي ظلّ شاغله الرئيسي. خلال خمسة وعشرين عاماً، نشّر كتاباته بالألمانية والفرنسية. وفي ١٨٣٥، اشتدّ التوترُ بينه وبين سلطات بلاده بحيث أن الكاتب وأربعةً من أصدقائه الذين كانوا يكوّنون حركة «ألمانيا الفتاة» مُنعوا من النشر في ألمانيا. وهذا المنع الذي أطلق من جديد المعركة الكلامية ضد «هين»في موطنه الأصلي، كان قليل التأثير في أعماله ذاتها.

وأسهمتْ كثيراً البائعةُ الباريسية «كريسنس أوجيني (المدعوة ماتيلد) ميرا»، التي تزوّجها في ١٨٤١، في تعلّقه بفرنسا. وفي ١٨٤٨، أصبح، بسبب إصابته في النخاع الشوكي وارتباطها بالضمور العضلي، طريح الفراش طوال السنوات الثمان التي سبقت موته، بيد أن «هين»لم ينقطع عن إنتاجه الأدبي.

ليس الشاعر سوى جزءٍ صغير مني

بالرغم من تأكيد «هاينه» هذا، كان الشعر مع عمله النقدي، ميدانه المفضّل وكانت بداياته كشاعر غنائي في١٨١٧، عندما نشرّ في مجلةٍ صغيرة، في هامبورغ، قصيدتين هما «نشيدان من الحبّ الرقيق»باسم مستعارٌ هو «سي فريد ولد ريزنهارف»، وهما مشغولتان بأسلوب رومانسي لاتنبئان بتاتاً بذلك المزيج من العاطفة المتكلّفة ومن السخرية اللتين تميّزان أسلوبه، وبعد عشر سنوات، كرّس شهرتّه في أوروبا قاطبةً «كتابُ الأناشيد» وهو أحد دواوينه الشعرية الذي أعيد طبعُه أكثر من غيره، وقد تُرجمت هذه الأناشيد ولُحّنتْ في القرن التاسع عشر. وأناشيد الحب البائس تلك، التي تجري على آثار أناشيد بترارك، تَكْشف النقابَ، من قصيدة إلى أخرى، عن عواطف إنسان القرن التاسع عشر غير الراضية. وإلى مرحلة الشباب هذه يعود تاريخ مسرحيتيه الوحيدتين «وليام راتكليف» و«المنصور»؛ وتقدّم الثانية تأويلاً ذا دلالة للعلاقات بين الإسلام والمسيحية.

وفي أثناء مرحلته الباريسية، تصدّتْ كتاباته لموضوعات سياسية على نحوٍ أكبر وأصبح الأسلوب أشدّ قسوةً وتنافراً في معالجة الموضوعات الغرامية. وقد جمعت «القصائد الجديدة ١٨٤٤» قصائدَ الحب التي استمرّ فيها الحنينُ إلى الحب الكلّي بالرغم من الامتلاك الجسدي للمحبوبة، وقصائد الهجاء التي تُهاجم دون تحرّزٍ ممثّلي عودة الملكية وأفكارها. والملحمةُ الشعرية «ألمانيا»، حكاية الشتاء١٨٤٤»، التي كُتِبتْ بعد زيارة قصيرة لهمبورغ، تتابع الهدف نفسه: ففي هذه القصيدة - وهي أكثر قصائده انتقاداً لبلده - يصف الشاعر ألمانيا المتخدّرة في أوهامها عن ماضيها وفي مفاهيمها الوطنية المتطرّفة. و«آتاترول» (١٨٤٣-١٨٤٧) ملحمة ثانية شعرية منظومة بأسلوب «آريوست»، وهي تَستحضر ألمانيا بشكل دبٍّ سياسي يرقص.

وفي «قصائد ملحمية ١٨٥١» و«قصائد» (١٨٥٣ - ١٨٥٤)، وهي قصائد الشيخوخة الغنائية، رسم «هاينه» الذي وسمه المرضُ والموتُ بميسمهما، بسخرية مستسلمة الهزيمة المحتّمة لجميع الناس الحسني النيّات. والنظرة التي يلقيها على ماضية نظرةٌ مُثْقلةٌ بالكآبة. وثمة ملحمةٌ ثالثة أُلِّفتْ في الحقبة نفسها تعكس الخيبات ذاتها: ذلك أن الرحّالة «بيميني، ١٨٥٣» الذي سافر بحثاً عن ينبوع الفتوّة في جزيرة عجيبة في أمريكا الوسطى لم يجد سوى الجحيم، سوى ديار الموت. وهذه الأبيات المتأخرة تُؤْذن برمزيّة الجيل التالي.

كاتبٌ وكاتبٌ غنيّ

مع «هاينه» تمَّ في الأدب الألماني انتقال الشاعر التقليدي إلى الكاتب الحديث الذي يهتم بجميع ميادين الحياة والمعرفة، ويعبّر عن آرائه في الصحف. وما وُصِف باحتقار أنه صحافة تبيّن عند التحليل أنه تجربةٌ صيغتْ بروح ووضوح النظُم السياسية والفكرية.

المجلّداتُ الأربعة «لوحات السفر» (١٨٢٦-١٨٣١) هي الأكثر شهرةً. وفيها يروي «هانيه» بلهجة مازحة، وببعض التشويهات للحقيقة، رحلاته في

العشرينات من ١٨٢٠. وهو يهتم قبل كل شيء بالحركات القومية، وبالانتقال من النظام القديم إلى أوروبا الشعوب الحرة. وفي الفصل عن مارنغو من «الرحلة من ميونيخ إلى جنوه «يصوغ برنامجه السياسي على الشكل التالي: ما تلك المهمةُ الكبيرة لزمننا؟ إنها التحرر. لا تحرّر الايرلنديين وحدهم، واليونان وحدهم، والسود في الهند الغربية وحدهم والشعوب المضطهدة وحدها، وإنما هو تحرّر العالم بأسره، ولاسيما تحرر أوروبا التي أصبحت راشدة حطّمت الآن قيودَ أصحاب الامتيازات، قيود الارستقراطية». وبعض أجزاء «لوحات السفر» جُمِعتْ في حكايات صغيرة مثل «كتاب ليغران»، وهي مزيج من الأسطورة النابليونية ومن تاريخ الحب، أو «حمّامات لوك»، حيث ينتقد «هانيه» المجتمعَ، وحكايات «هانيه» ليست كلها حكايات السفر. «فمذكّرات شنابلوبسكي» هي نبذةٌ من رواية التشرّد، و«ليال فلورنسية» شكلٌ جديد للحوار بأسلوب «ديكاميرون» بوكاشيو. وقد ظهرت بين ١٨٣٣ و١٨٤٠، مع أنها كُتبتْ قبل ذلك وأهميتها الرئيسية لا تكمن في الحكاية الملحمية الآسرة وإنما في التركيب المُتقَن وفي المزج بين الملاحظات والخواطر والفصول الملأى بالفكر وبالتحليلات المتعمقة.

هاينه ونظرية الفن

شهدت الثلاثينات من ١٨٣٠ ولادة الأبحاث الكبرى حول الثقافة والفن والتي شرح فيها هاينه، للألمان وللفرنسيين تاريخ البلدين المتجاورين وأحوالهما الراهنة. وخلافاً لمدام دي ستال، لا يؤوّل «هانيه» تاريخ الدين والفلسفة الألمانية وكأنه تطوّرٌ نحو المثالية، لكن كأنه تهيئة فكرية من أجل الثورة، وكأنه مسيرةُ تحريرٍ من العقائد الخاطئة. ومن «لوثر» إلى «كانت وهيغل» مروراً بـ«ليسنغ» رأى «هانيه خطاً صاعداً نحو تفتّح الفكر الألماني. وهو يلّخص التعارض بين الزهد المعادي للحواس وبين ملذات الحس في مصطلحي: الروحانية والحسّية، وأيضاً في «ناصري» و «هيليني». ويقترح هدفاً للتطور الديني والاجتماعي وحدةً للوجود معتدلة، وعلى أثر الطوباوية السان سيمونية يقول في «تاريخ الدين

والفلسفة في ألمانيا» في ١٨٣٤: «نحن لا نقاتل من أجل حقوق الشعب الإنسانية وإنما من أجل حقوق الإنسان الإلهية.. نحن لا نريد أن نكون لا متسرولين ولا مواطنين زاهدين ولا رؤساء بأرخص الأثمان: نحن نؤسّس ديمقراطية الآلهة التي لها نفسُ الجلالة ونفسُ القداسة ونفس الهناءة».

عبّر «هاينه» عن أفكاره حول نظرية الفن في «المدرسة الرومانسية ١٨٣٦» وهو كتابٌ صدر أولاً بالفرنسية مثل غيره من الكتب، ثم بالألمانية. وهو ينتقِد تاريخية الرومانسية الألمانية وجمالية مدرسة «غوته». وفي هذا الكتاب، وَصفَ الأدبُ القديم بأنه حقبةٌ فنيّة يجب أن يحلّ محلّها شعرٌ نقدي حديث، تركيب الفن والالتزام. وهو يمدح المؤلفين الشباب بأنهم يرفضون التفريقَ بين الحياة والكتابة وأنهم أقلعوا عن الفصل بين السياسة والعلم، بين الفن والدين، لأنهم في الوقت نفسه فنّانون وخطباء ورسُل».

وفي بعض الكتابات الأسطورية مثل «أروح بدائية» (١٨٣٥-١٨٣٧) يذكّر «هاينه» بأن وحدةً للوجود طبيعيةً موجودة في الثقافات الشعبية الأوروبية، وأنها يمكن أن تُستَخدم كنقطة انطلاق للتجديد المرغوب فيه. الطبيعة والفكر يأتلفان في التصورات السانحة لروح الماء والنار والهواء والأرض.

ويَستحضر «هاينه» الحياةَ الفنيّة الفرنسية في سلسلة من المقالات: «الرسّامون الفرنسيون» (١٨٣١ - ١٨٣٣)، «والوضع في فرنسا ١٨٣٢»، و«المسرح في فرنسا١٨٣٧»، وجميع هذه المقالات كُتبتْ لمجلات الناشر «كوتا». والهدف منها إيجاد الألفة بين القرّاء الألمان وبين التغيّرات التي طرأتْ في فرنسا: نظام الملكية الدستورية، اهتمام الرساميين الحديثين بالسياسة، والأسس الاجتماعي للمسرح الباريسي. وكتابه «لودفيغ بورن ١٨٤٠» حربٌ كلامية متألقة ضدّ صديقه القديم الذي أصبح فيما بعد خصماً؛ وهو أيضاً صورةٌ ذاتية له: ففيه شرح هاينه لماذا اضطر إلى أن ينزع عن نفسه الطابع الجمهوري والقومي القصير الأمد لـ«بورن»، مفضّلاً التحرّر الأوروبي الأوسع وتطوّر الأفكار. في الأربعينات من ١٨٤٠ تابع تحقيقاته

الصحفية عن فرنسا في سلسلة ضخمة من المقالات «للصحيفة العامة» لـ«كوتا» (١٨٤٠-١٨٤٣). في هذه الأثناء، ظلّ النظام البرلماني يتطوّر في فرنسا، وبرزت الشيوعيةُ في المعارضة غير البرلمانية. وهانيه أول مؤلّف مشهور وصف بقوة نبوية وحلّل معنى الشيوعية ومخاطرها، لقد وافق على أهدافها الاجتماعية، لكنه أنكر قيودها المساوية بين الناس، ولاسيما في ميدان الفن والعلوم. إن الثقافة والفن الجديد يستلزمان تجديداً لقواعد المجتمع. ومجرد إعلان حقوق الإنسان منذ ١٧٨٩ لا يكفي، ولا بدّ من تربية ديموقراطية: «تجسيد الحرية في الشعب: بذار المبادىء الليبرالية لم ينْبتْ إلا بطريقة مجرّدة، وينبغي أولاً أن تتجذّر بهدوء في الواقع المحسوس الأشدّ فظاظةً. إن الحرية التي لم تصبح حتى الآن إنساناً إلا بصورة متقطّعة ينبغي أن تنتقل إلى الجماهير، إلى أدنى شرائح المجتمع وأن تصبح شعباً».

وقَفَ «هاينه» سنواته الأخيرة على استعراض أعماله الشعرية والنثرية، وكتب نصوصاً من الذكريات «الاعترافات ١٨٥٤» - وفيها اعتراف بأنه هجر وحدة الوجود التي اعتنقها في الثلاثينات من ١٨٣٠ وأنه وجد الإيمان في إلهٍ شخصي - و«المذكّرات» وهو نصٌّ غير مكتمل نُشِر في ١٨٨٤، وفيها رسم لوحةً ظريفة ورائعة لأسرته ولأيام شبابه.

«هاينه» شخصية معقّدةٌ جدّاً تقع بين الأدب الكلاسيكي- الرومانسي والأدب الحديث. وتتراكب لديه وتمتزج السمات الرومانسية والعقلانية، وعناصر من الشعرالشعبي والشعر الفصيح، الأدب المبتذل وفنّ الرموز. وطوال سنوات نشاطه الأربعين، مرّ بمراحل انقطاع. بيد أن الثوابت مهيمنة، وهي تمنح أعماله تماسكاً وتفسّر التأثير الذي مارسه أسلوب أعماله وموضوعاتها في جميع البلدان الأوروبية تقريباً. وقد ادّعتْ نسبته إليها الرمزيةُ وحركاتٌ شتّى. وقد عُدَّ في بعض الأحيان أكبر شاعرٍ بعد «غوته»، وعُدَّ في أحيانٍ أخرى مُدمِّراً للأدب أو ممثّلا للاشعر (بينيديتو كروتشه). هذان الحكمان المتطرّفان تجاوزهما النقدُ اليوم وترك المجال لأمور أكثر موضوعيّة تُقدَّر فيها قيمةُ الشاعر الغنائي والنثر تقديراً أكثر صفاءً وهدوءاً.

ميسكييفيتش

١٧٩٨ - ١٨٥٥

«اللعنةُ على الشعوب التي تَرْجُم أنبياءَها!».

(آدم ميسكيفيتش. إلى الأصدقاء الروس)

يُجسِّد الكاتبُ البولوني ميسكييفيتش الرومانسية القومية الخالية من التشويهات القوميّة والمنفتحة على القيم الثقافية الشاملة. والمبدأ الرومانسي الخلاق الذي يَحكم كتاباته الرئيسية يقوم على البحث عن تركيبٍ للأجناس الأدبية المختلفة وللسرد التاريخي وللأساطير الشعرية. كان رجل فعلٍ فقدّم بكونه قدوةً شخصية، وبكتاباته السياسية وبنداءاته النبوية، دعمَه لقضيّة حرية الشعوب. لقد وُلد بعد ثلاث سنوات من سقوط الدولة البولونية، في السنة التي بدأ فيها نابليون حملته على مصر، ومات وهو يقوم بمهمةٍ وطنية خلال حرب القرم، قبل ثماني سنوات من تفجّر تمرد كانون الثاني العمل السياسي الذي دلّ على نهاية الرومانسية في بولونيا.

الرومانسية

درس باعثُ الرومانسية في جامعة فيلنيوس، وكانت أحد مراكز التعليم الرئيسية في بلاده. وحال دون حُبِّ الشباب تفاوتُ الشروط الاجتماعية، فمَنَح هذه الخيبة تعبيراً فنيّاً وفّق بين المثالية العميقة وبين تقلّبات العواطف البايروني. وقد سُجن، وحاكمته محكمةٌ قيصرية ونُفي إلى روسيا لأنه شارك

في مؤامرة وطنية؛ وفي أثناء التآمر أحسّ بنفسه ممزّقاً بين تعلّقه بالأخلاق الفروسيّة وبين لجوئه الاضطراري إلى الطرائق غير الشرعية. فلما استطاع مغادرة الامبراطورية القيصرية سافر إلى المانيا (حيث زار غوته وشليغل)، وإلى سويسرا وإيطاليا. ومنذ ١٨٣٢، عاش على الأغلب في باريس واعترف به مرشداً روحيّاً للأمة جزءٌ من المهاجرين البولونيين. ومرّ بحماسة الهوى الخلاق وعرف الشعور بالقوة المميِّز «لعصر العبقريات»؛ لكنه يشكّ، وعلى نحوٍ متناقض، بقدرة الكلام الشعري في ميدان المعرفة والأخلاق. وقبل عشرين سنة من موته كفَّ عن نَشْر كتاباته وأَخْفى بين مخطوطاته بعض القصائد الممتازة والفقرات الغنائية.

كان ناقداً حيال المعرفة الأكاديمية، ومع ذلك قبل مهمة تدريس الأدب اللاتيني في «لوزان»، ثم منصب أستاذ الأدب السلافي في «الكوليج دي فرانس»، حيث عارض مع «ميشليه» و«كينيه» ملكيةَ تموز وجَهَر بالآمال الميسانيّة. ونفّذ أفكاره الديمقراطية والمستقلة بمشاركته في «ربيع الشعوب» وبتحريره صحيفة «منبرالشعوب» التي نشرت برنامجاً اجتماعياً راديكالياً وشعارات الثورة الأوروبية.

إن رومانسية ميسكييفيتش التي لا تعرف التشاؤم ولا الرغبة في الهرب مطبوعةٌ بالافتتان الذي يَشْعر به الشاعرُ تجاه نابليون. وكان قريباً في ذلك من بايرون، فتصوّر التجربةَ التاريخية وكأنها مسيرةٌ وجودية، وكأنها أسطورة تُحرّك الوجدان الجماعي. وهو يصوغ علاقةَ الفرد بالأمة باتجاهٍ بطولي نتيجتُه النهائية هو تصوّرٌ ميسانيٌّ للشخص الشهيد والمحرِّر والكاشف الديني. ويكشف شعر ميسكييفيتش عن رغبته في معرفة كل شيء، وعن حنينه إلى نظام اجتماعي شامل، وعن إرادته التوفيق بين الأخلاق وصورة العالم أوبين حقائق الإيمان ونتائج العلوم.

رؤيةٌ أُخْرويّةٌ

هذا المشروع الإدراكي (المعارض لفكرة «النظام الفيزيائي والأخلاقي» الخاص بقرن الأنوار) حكَم عملاً من أوائل أعمال «ميسكيفيتش» مسرحية «الأسلاف الجزء الثاني والجزء الثالث ١٨٢٣». والشاعر يَرْجع إلى الينابيع الدينية والفلسفية في العصور القديمة، وإلى الفكرة الحيّة لدى سلافيي الشرق التي تذهب إلى أن البناء المقدّس يمثّل الكون؛ وهو يصنَع من العقائد الأخروية لهذه الشعوب اقتباساً شعرياً: الاحتفالُ المتواضع لإحياء ذكرى الأموات والذي يجري بحسب العادة في المنازل والمقابر، ينقله الشاعر إلى الكنيسة ويمنحه أبعادَ الطقس الديني، وتلك إعادة إنتاجٍ لمسيرة خَلْق العالم. وتَطْهر فيه نفوسُ المطهر التي تصوغ قانونا أخلاقيّاً بدائياً وساميا، مؤسساً على تأكيد القدر الإنساني وعلى وصايا المحبة وهناك أيضاً ثالوث الأطياف التي تجعل نظام الكون مرئيّاً، وتكشف عن الرابط الذي لا يلتقطه الفكرُ العلماني، بين النظام الطبيعي والقانون الأخلاقي. والاعتراف الذي جاء بعد الموت لطيفٍ رابع يكشف النقاب عن دواعي الفردية الرومانسية. إن قصة الحب الذي لم يكتمل والجريمة الانتحارية تتحول إلى بحثٍ في النفس التي استعبدها العالمُ الزمنيّ والألم الذي نَفَذ إلى الوجود بأسره. وتأويل الرؤية الشعبية. للإنسان والإناسة المأساوية تجعل من القسمين الثاني والرابع من «الأسلاف» عملاً فريداً من نوعه.

القسم الثالث من «الأسلاف ١٨٣٢» يُعَدُّ بحقٍ بيانَ الميسانية البولونية المتضامنة مع الشعوب المستعبدة. إذ يحاول «ميسكيفيتش» أن يُطالب للثقافة الأوروبية الرمزَ الذي يوضح بأجلى صورةٍ الروابط بين الفرد والأمة والإنسانية والكون والله وقصة بطل الدراما مؤسَّسةٌ على تصميم الأسطورة الآدمية التي يَتْلو فيها التردُّدُ على الخالق والسقوطُ ثم التوبةُ والتجلّي ارتفاعَ الإنسان الأول وسيطرته على الطبيعة. والأسطورة الآدمية مرتبطةٌ بطريقة

جليّة بالمفهوم الأُخروي للتاريخ وبالنبوءة الميسانية التي تُبشِّر بإنسانية جديدة وبكنيسةٍ جديدة وبانتصار روح الإنجيل في الحياة السياسية والاجتماعية.

إن آدمية ميسكيفيتش ذات الينابيع المستمدة من الكتاب المقدّس هي أيضاً آدمية المتصوفين وأصحاب الإشراقيّة الدينية؛ وهي بعيدة عن سنن الكنيسة لكنها بالمقابل قريبةٌ من فلسفة الفعاليّة الرومانسية ومن المشكلات الأدبية الأساسية في ذلك العصر. وينتقد الشاعر الطابع البروموثيوسي «للأنوار» الذي لم يأتِ بحلٍّ مرضٍ لمسألة العلاقات المتبادلة بين الطبيعة الإنسانية والشرّ التاريخي. ولعل فكرة الإنسان التي أفصحتْ عنها الدراما والتي تحسب حساباً لتناقضات التمرّد الميتافيزيقي البايروني، لعلها صيغتْ كبديل لأنسية غوته الفاوستية.

السيد تدّايوش

«السيد تدايوش ١٨٣٤» ملحمةٌ قومية بولونيّة ترتبط بتقاليد النبلاء المتراكمة منذ آخر القرن السادس عشر حتى «منتصف القرن الثامن عشر تقريباً. وهذه التقاليد التي أُطلق عليها اسم «سرمطية» تضمّ مجموعة من قيم الفروسية، وقيَم الأرض الريفية، والقيم الأخلاقية والدينية والجمهورية وكان الرومانسيون البولونيون يعالجونها بطريقة تُذكّر بدراسة العصور الوسطى الرومانسية الألمانية. وخلافاً للكتّاب ذوي الاتجاه المحافظ، باشر ميكيويكز تحديثها باتجاه ديمقراطي.

تمثّل القصيدةُ الحياة المنزلية لنبلاء الريف في السنتين ١٨١١-١٨١٢. وتكوّن كتائبُ التحرير البولونية المسلّحة التي تتّجه إلى روسيا بجانب نابليون عامل التأثير العاطفي التاريخي. والبطلُ راهبٌ متواضع، كان مغامراً ومجرماً اهتدى دينيّاً وأراد أن يكفّر عن أخطائه ويخلّص نفسه بمزايا الوطنية. والدلالةُ الرئيسية للعمل تأتي من موقف الراوي بالنسبة إلى العالم الممثَّل؛ وهي تكمن في جمالية الرومانسية الرمزية. ويمكن أن نتعرّف على هوية

«شخص» الراوي، الغائب عن تصميم القصة المتخيّلة والذي تشخّص حسّياً بالوسائل الغنائية، كمبدعٍ رومانسي- الشاعر- الذي يُفرغ عالم نفسه ويَجْهر، وقد حرّكه الإلهام الديني، بالربوبية الشمسية. «السيد تاديوش» عملُ شاعرٍ كان يُجلّ دانتي، وهو من أكبر تجليّات الإيمان الباسل في الشعر الأوروبي:

الكتاب الحادي عشر السنة ١٨١٢ «الحرب! الحرب! ليس على الأرض اللتوانية من حيّز لا يبلغ فيه هذا الدويُّ دويّ يوم القيامة. في الغابات، الفلاح الذي مات أبوه وأجداده دون أن يتخطّوا حدود ملكيتهم، والذي لم يسمع قط من السماء من صراخ سوى صراخ الريح على الأرض، ومن ضوضاء سوى صراخ الحيوانات العاوية، الفلاح الذي لم ير من بشر إلا بشر الغابات. وهو يرى الآن في السماء أضواء غريبة تتلألأ.

بين أعمال ميسكيفيتش الأخرى «موشحات وقصائد غنائية١٨٢٢» أدخلت الرومانسية البولونية تحت شعار التقاليد الشعبية، ونفذت النزعةُ الشرقية الرومانسية إلى «سونيتات القرم ١٨٢٦». وقصائد «لوزان» الغنائية (كُتِبتْ في سنوات ١٨٣٩-١٨٤٠) هي سلسلة من القصائد الصوفيّة، متقدّمة على زمنها؛ و«غرازينا ١٨٢٣» قصيدة ملحمية على طريقة العصور الوسطى؛ وبطل الرواية الشعرية «كونراد ولنراد ١٨٢٨» يقوم بتضحية مأساوية للوطن؛ 'كتب الأمم والحجّاج البولونيين ١٨٣٢» كُتِبَتْ بنثرٍ الكتاب المقدّس؛ والكتبُ المؤلّفة في باريس لمواطنيه المهاجرين ولاسيما «السيد تاديوش» جعلته مشهوراً بين جميع السلاف.

* * *

بوشكين

١٨٣٧ - ١٧٩٩

«كلمات الشاعر في افعاله»

(مختارات من مراسلتي مع أصدقائي)

عندما ظهر بوشكين، كان الأدبُ الروسي، وهو آخر فرعٍ في الآداب الأوروبية، ما يزال أرضاً بائرةً واسعة تقطّعها هنا وهناك أجزاء صغيرةٌ حُرِثت. وفي نهاية حياة الكاتب الأدبية القصيرة التي أوقفتْها مبارزةٌ في سن السابعة والثلاثين، كان بإمكان روسيا أن تفْخر بامتلاك أدب قومي حقيقي.

التأثير الفرنسي

وُلد «بوشكين» في أسرةٍ ارستقراطية مُشبعة بثقافة قرن الأنوار الفرنسية، فأُتيح له في وقتٍ مبكر قراءةُ الأعمال الكبرى الفرنسية بنصّها الأصلي. ولذلك فإن نزوعه الشعري الداخلي الذي أكّد نفسه منذ بلوغه الثالثة عشرة في «ليسيه تسارسكوي سيلو»، نهل بشكل جد طبيعي من هذا النبع. وحتى سنة١٨٢٠، استلهم بغزارة أشعار «بارني» و «ديليل»، و«ليبران» أو «ماري جوزيف شينييه» منتقلاً انتقالاً اصطفائياً من الشعر الوجداني إلى الهجاء، ومن الغنائية على منوال «اناكريون» إلى الأغنية العاطفية، ومن الرسالة الريفية إلى الأناشيد البطولية أو الملحمية. بيد أن علاقته بهذه النماذج استبْعدت كل تقليد حرفي، ولم يَستعر الشاعرُ الشاب موضوعاته أو إيقاع أعماله إلا ليَعْكف

بشكلٍ أفضل على تمرينات الأسلوب الذي كان في الغالب فائق البراعة، مع المواد التي قدّمتها اللغة والعروض الروسيان. ومنذ هذه الحقبة سعى جهده إلى انتزاع الروسية الأدبية من ثقالاتها المسرفة القدم والموروثة من القرن الثامن عشر. وتجادل مع أتباع الكلاسيكية المتحجّرة في قواعد الأسلوبية، بصحبة كتابٍ إصلاحيين تجمّعوا في جمعية «آرزاماس». ونُلاحَظ التأثيرُ الفرنسي أيضاً في الليبيرالية السياسية التي استلهمها الموسوعيون والتي وجّهت عدداً من أشعاره نحو التعبير عن تمرّدٍ «مدني'موجّهٍ ضد الحكم الفردي الاستبدادي وضد جميع أشكال اضطهاد المواطن: «قصيدة للحرية»، «الريف»، «إلى تشادايف». وقد دفَعَه عداؤه الضاري للقيصر ألكسندر ولحاشيته إلى كتابة أهجياتٍ جرأتُها خطيرة وأورثتْه منفىً طويلاً في المقاطعات الجنوبية بدءاً من ١٨٢٠.

وبالرغم من انفتاح بوشكين على الثقافة الأوروبية، إلا أنه ظلّ غريباً عن الرومانسية الألمانية التي كان «زوكوفسكي» قد أقلّمها في روسيا والتي كانت تَسْخر من الشبيبة. وأول قصيدة قصصية له «رسلان وليودميلا١٨٢٠» تقليدٌ ساخرٌ لزوكوفسكي وذلك حين أحلّ عالمَ الجن الماكر محل الموضوعات القائمة الآتية من الموشّحات الجرمانية وحين ملأ دَفْقَه الغنائي بالدعابة الفولتيرية.

الشغف باللود بايرون

منذ إبعاده إلى روسيا الجنوبية تولاه إعجابٌ شديد بأعمال بايرون الذي ستتجاوب بقوةٍ أصداءُ موضوعاته المميّزة في أشعار بوشكين. وقصيدته «سجين القوقاز ١٨٢١» تُؤْذن بمرحلةٍ جديدة من حياته الشعرية. ونحن نجد فيها المكوّنات الأساسية للرومانسية البايرونية: الإغرابية المتوهجة في الديكور الطبيعي، خيبة الأمل لدى البطل الذي لا تستطيع أية عاطفة أن تنتزعه من شقاء الحياة، الحلّ المؤثّر، والمجموع المحمول بفيضٍ من الغنائية

المتواصلة. وموضوع «ينبوع باكستشيزاراي ١٨٢٤» المتمركز على الغيرة القاتلة لمحظيّه أميرٍ شرقي من أسيرةٍ أوروبية مدنية بوضوح لبايرون، حتى وإن كانت النبرات الكئيبة في الخاتمة لها نغميّةٌ بوشكينية خالصة. وإلى الينبوع ذاته يُحيل - من حيث الأساس - ذلك اليأس الشامخ الذي يُفصح عن نفسه مقطوعات شعرية أقصر مثل «كوكب النهار انطفأ...» أو «الشيطان»، أو «باذر الحرية العقيم».

وأول عملٍ رائع أصيل لبوشكين «الغَجَر» الذي فَرغ منه في ١٨٢٤ يدخل أيضاً في إطار الموضوعات البايرونية لأنه ينطوي على التعارض بين الطبيعة والحضارة. وفيه يتجلّى التناقض الذي لا مخرج منه بين هوى التملّك لدى الروسي «اليكو» وبين الحاجة «البدائية» غير المحدودة التي يشعر بها البدويُّ الشاب المشغوف بها. لكن بوشكين يجدد هذا الموضوع المُتداول بتحديدات شكلية هامة، ولاسيما حين يُخضع الكتابةَ الغنائية لبنيةٍ درامية تحلُّ محل خطاب المناجاة الذاتية الحوار الصحيح، بينما يتطوّر الأسلوبُ القصصي نحو بساطة أكبر.

النضج الشعري

انفتحت للمؤلف مرحلةٌ ذات خصبٍ فائق للعادة بدءاً من نَفْيه الثاني الذي قاده إلى الإقامة سنتين في «ميكايلوفسكي»، قبل إطلاق سبيله في ١٨٢٦على يد نيكولا الأول. ولقد توصّل إلى السيطرة التامة على ملكاته الخلاقة، فتحرّر من تأثير «بايرون» وإن كان قد حيّاه تحيته النهائية، في١٨٢٤، في قصيدته «إلى البحر». ومنذئذ غدت الغنائيةُ الشخصية أكثر صفاءً وعمقاً واتّجه الشاعرُ إلى إيثار موضوعية الرؤية على بساطة الوسائل الأسلوبية ليُعبّر عن جميع رعشات الحساسية وهكذا أصبحت الحقيقة الملموسة للمشهد الطبيعي في الغالب، وسيلة التعبير المفضّلة عن الحالة النفسيّة، كما هي الحال في «مساء شتائي»:

«العاصفة الهائجة، ضبابٌ أبيض يُدوّم،
وتعوي في السماء، كالوحش البري،
وتئن أنيناً خفيفاً كالطفل الصغير؛
والريح، الريح تَنْفذ إلى الكوخ الخَرِب،
الريح تَطْرق النافذة،
كما يطرقها مساءً الرجلُ الذي ضلّ طريقه».

ويتابع الشعرُ القصصي تطوّره الذي بدأه مع «الفجر» مؤلّفاً بين جميع أجناس الكتابة في مجموعة عريضة. وتعكس قصيدتُه «بولتافا ١٨٢٨» هذا الطموح التركيبي. ويكون الاستحضار الفخم للمعركة التي انتصر فيها بطرس الكبير على السويديين تتويجاً ملحميّاً للعمل. لكن هذه الخاتمة إنما جاءت في الحقيقة لتحلّ عقدةً سياسيةً عاطفية كان بطلها المأساوي زعيم القوزاق «مازيبا»، وهي تمزج بين الغنائية والدراما وأشكال القصة المستوحاة من الحكايات الشعبية.

والإدارةُ نفسها الراميةُ إلى إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية وإلى التوفيق بين مختلف الأساليب تجلّتْ بروعةٍ في «الرواية الشعرية» التي بدأها في ١٨٢٣ وانتهى منها في ١٨٣٠ «أوجين أونيغين». والبطلان «أوجين» و«تاتيانا» زوجان افتراضيان لم يتحقّق زواجهما، وقد صُوِّرا انطلاقاً من مواد أدبية يسهل التعرّف عليها، بيد أن بوشكين مَنَحها حياة شعرية فريدة تعالتْ بشكل واسع على نماذجه. والبطلة على الخصوص، رُسمت وهي متّحدة اتحاداً مرهفاً بطبيعة بلادها وعاداتها القومية حتى أن دستويفسكي رأى فيها الصورة التي ترمز إلى المرأة الروسية. والراوي الكلّي الحضور الذي يُعير الشخصيات صوته تارة وينفصل عنهم بسخريةٍ تارةً أخرى، يطبع القصة بإيقاعٍ مرحٍ، بينما يَمْنح استحضارُ العالم الروسي في جوانبه كافةً، هذه الروايةَ تلويناً واقعيّاً، وإن كان هذا الاستحضار يستخدم بخاصةٍ ذريعةً لتنويعاتٍ شعرية متعدّدة.

وفي الحقبة نفسها، جدّد بوشكين ذخيرةَ المسرح الروسي. بَهَره شكسبير أولاً كما بهر زملاءه الغربيين، فكتب في ١٨٢٥ مأساةً تاريخية ذات موضوع قومي مأخوذة من أزمنة الاضطرابات في بداية القرن السابع عشر، وهي: «بوريس غودونوف». والبطل الحقيقي فيها ليس القيصر القاتل الطفل، بوريس، الذي عذّبه توبيخُ الضمير، ولا المغتصب «ديمتري» الذي انتهى بأن انتزع منه عرشه، حتى ولا الشعب الروسي، الشخصية الجماعية المدهشة بحضورها الدرامي، وإنما هو التاريخ وموكبه من العنف والجور، وهو موكب تَفْرضه المسرحيةُ وكأنه تمثيل حديث للقدر. وبعد خمس سنوات ألّف بوشكين سلسلةً من أربع مآسٍ، والمأساة هنا نوعٌ من الدراما المصغّرة المُنَمْنمة، التي كان العمل المسرحي فيها أكثر غُرياً من المأساة الكلاسيكية وتركّز في مدةٍ قصيرة جدّاً. وقد وُضعتْ قوةُ إيحاءِ الاقتضاب البوشكيني في خدمة الرؤية المأساوية للوضع الإنساني. وفيما وراء الأهواء المدمِّرة التي تبدو أنها تحرّك الشخصيات، تكشف هذه الدراما أعمالَ الكائن، وتكشف النقاب عن عالم الدوافع الخفيّة حيث ينصهر دوارُ الموت مع الحاجة التي لا سبيل إلى كبحها، الحاجة إلى المطلق.

غَلَبــة النثــر

أظهر بوشكين طوال المرحلة الأخيرة من حياته الأدبية انجذاباً متزايداً نحو الإبداع نثراً. وهو يعارض النثر الذي يتكلف العواطف أو الرومانسي في زمنه بمجموعةٍ من خمس أقاصيص «حكايات بيلكين ١٨٣٠» التي تتميز بديناميّة السرد الروائي، وبصرامة التأليف، وبشكلٍ عارٍ من أثقال الزخرفة. والمؤلف فيها يتعاطى التقليد الساخر والفكاهي للتقاليد الأدبية، ملمِّحاً إلى مدى ارتباط الحياة الحقيقة مع العالم المتخيَّل.

وفي «بنت البستوني ١٨٤٣» التي كُتبت في١٨٣٤ نغميّةٌ أكثر رصانة. ويُؤْذن بطلُها براسكولنيكوف دوستويفسكي، بلا أخلاقيته «النابوليونية» الخادمة لإرادة القوة التي تقوده إلى الجنون. وبوشكين يحرّكه في عالمٍ ملتبس واقعٍ على تخوم الواقع وفوق الطبيعي حيث لا يَني الماضي يتداخل رمزيّاً مع الحاضر، بحيث أن سرّ النفوس يزداد كثافةً من جرّاء ذلك وأن سخرية القدر تكتسي بعداً شيطانيّاً.

ثمة عملان أضخم أو صلاة إلى وضع الراوي. وإذا كانت «دوبروفسكي ١٨٣٢» التي سارت على آثار رواية المغامرات في القرن الثامن عشر، لم تكتمل، فإن «ابنة الضابط» المنشورة في ١٨٣٦ تمثّل بالمقابل نجاحاً أصيلاً في ميدان الرواية التاريخية. وتقع أحداثُها في عهد كاترين الثانية وتمثّل القوقازي المغتصب «بوغاتشيف» الذي أثار جيشاً من اللاجين ضد السلطات القائمة. وقد عالج فيها المؤلّفُ مادته الروائية بموضوعيّة المؤرخ محترساً من المدح احتراسه من الكاريكاتور في تصوير بطله. لكن هذا الحياد لم يمنعه من أن يبتعث بقوة العصر المُستَحضَر عَبْر الحقيقة الأخّاذة لصور الأشخاص وللأوصاف، ودون أن ينساق إلى المبالغة الرومانسية.

إن التناقض الواضح للإنتاج الشعري خلال هذه المدّة ليس مرادفاً للانحدار. فقد وسّع «بوشكين» حقلَ إبداعه إذ دوّن سلسلة من القصص تُحاكي، بأسلوب سائغٍ، الشعر الشعبي. وقصيدته الكبرى والأخيرة «الفارس البرونزي» المكتوبة في ١٨٣٣ تُطلق العنان للخيال الرؤيوي لتعبّر عن النزاع المأساوي الذي يجعل «التاريخ» أبداً معارضاً للمواطن الروسي. وهذا العملُ آذَنَ بالأسطورة الشهيرة لسان بطرسبرغ في الأدب الروسي، وذلك بالصورة الفائقة الغنى والمتباينة التي تقدّمها عن العاصمة.

الفنّ الشعري لدى بوشكين

بوشكين مثالٌ نادر ذو قدرة فائقة على تمثّل الإسهامات الأجنبية، وهو تمثّل يُفضي إلى إبداع تجديدي بعمق. والمميِّز الأول لعبقريته هو الشمولية، لا لأنه اشتُهر في جميع الأجناس الأدبية فقط، وإنما لأنه استطاع التعبير عن شخصيته ذاتها وعن علاقته الحميمة التي أقامها دائماً مع الثقافة الروسية. في الاحتكاك المستمر مع الآداب الأوروبية، الكلاسيكية والحديثة.

ومع ذلك تنطوي أعمالُه المتنوعّة جدّاً بموضوعاتها وبشكلها على ثوابت مرموقة تمنحها أصالة قوية في قلب عصره. إنها أولاً أعجوبةٌ من الانسجام المتجدّد أبداً. فمهما يكن الموضوع المُعالَج أو طراز الكتابة المختار، يتميّز النصُّ البوشكيني لدى القارئ بتنظيمه الداخليّ المرهف، وصحة تناسب أبعاده، وبالتوازن القائم على المعرفة بين ثوابته، وكأنه يَشفُّ عن النظام غير المنظور للكون. وإلى هذه الصرامة الأنيقة في المعمار، يضيف الكاتب رشاقةَ المواد المخصصة للبناء الشعري. ففي عنفوان عصر التضخّم الكلامي، تعاطى الإيجاز والقصد في الوسائل، مُفضِّلاً دائماً التلميح والإيحاء على المغالاة والتكلّف، وعرف كيف يعيد إلى أبسط الكلمات كثافةً عجيبة في التعبير. وهو يُعدّ بحق المؤسِّسَ الحقيقي للّغة الأدبية في روسيا، مهما تكن المزايا المتفرّقة لسابقيه في عصر كاترين. لقد كان بالفعل أول كاتب روسي يَستخدم غنى اللغة القومية في امتدادها كله، موفّقاً بين مختلف النغمات الأسلوبية في قلب الإبداعات الشعرية حيث تنصهر تلك النغمات باليُسر وبالطبيعية اللذين هما أعظم إنجاز فنيّ له. وفي الوقت نفسه، استطاع بشكل رائع التحكّم بإمكانات البيت الشعري الروسي وعروضه القائم على النَّبْر ليَستخلص منها آثاراً نغميةً شديدة التنوّع.

لم تخضع عبقريته قط لمقتضيات أية فكرة مكررة مُسبقاً، لفَرْط ما كان يكره النزعةَ التعليمية في الفن. ومع ذلك فإن أعماله تعبّر بالعمق عن رؤية

للعالم متماسكة، رؤيةٍ لا يتمكّن الوعيُ المأساوي للقدر من إلغاء الطموح العنيد إلى السعادة التي لا تتحقق إلا عند الاتّحاد بالجمال. لقد دار الحديثُ غالباً وبصورة سطحية عن «واقعية الكاتب» لكون الكائنات والأشياء الأكثر عادية قابلةً لأن تصبح عنده موضوعات شعرية. لكن هذا الواقع الكئيب لا يهمّه إلا بمقدار ما يسمح له بكشف النقاب عن امتلاء الحياة العجيب والمُستتر وعن سر الزمن الذي يُشاهد في كل مكان من أعماله.

كان بوشكين شديد التفرّد فلم يكن له تلامذةٌ ولا مقلّدون، لكن معظم الكتاب الروس الكبار أقرّوا بفضله عليهم وأشادوا بعبقريته. وعانت شهرتُه خارج حدود روسيا منذ زمنٍ طويل من أنه نُصِبَ كنصبٍ قومي، في حين أن الثقافة الأوروبية يمكن أن تُطالب بنسبته إليها كأحد أجمل زخارفها.

* * *

«أنـدرسـن»

١٨٠٥ - ١٨٧٥

«لا ضيْرَ من أن تكون الولادة في فناء الدواجن
إذا كان المولود خارجاً من بيضة بجع».
(هنز كريستيان آندرسن. البطة الصغيرة الخبيثة)

أعمال «اندرسن» وفيرة وهي تغطّي تقريباً جميعَ الأجناس الأدبية لكن مهما يكن الشكل المختار فإن نصوصه مُشربةٌ بازدواج الدلالة الذي هو عقبة في استقرار عوالمه. وأعماله إخراجٌ ذاتي غير مكتمل وممزّق بين قطبين لا يلتقيان: الطفولة البائسة في «ادونس» وحياة الراشد في أوساط البرجوازية المثقفة، دون رُسوٍّ مكين في أيٍّ من هذين الوسطين، هذا مع الحاجة الدائمة إلى اعترافهما به. ولقد أشاد «أندرسن» صراحةً ببرجوازية الموظفين الصغيرة التي كان يُخالطها، وأخفى طفولته التي قضاها في مستنقع البروليتاريا التي مدحَها أيضاً من غير ذكرٍ لاسمه، بعدِّها المقرّ ذاته لما هو طبيعي وخيِّر. وأعماله تلاعبٌ مستمرٌ بالأقنعة. وخلف كل قناع يختفي العديدُ من الأقنعة الأخرى. ولهذا السبب كان آندرسن رومانسيّاً ساخراً مثلما كان ترجماناً شرعيّاً للثقافة البرجوازية. نحن نعثر باستمرار على هذه الالتباسات بين مختلف أعماله وداخل كل نصّ، في نوعٍ من الفسحة ذات المنظورات المتعدّدة التي ليس لها أساس ولا متانة.

نَبتَة المستنقعات

وُلد أندرسن في وسطٍ شعبيٍّ وعرَف عياناً شروطَ حياة البروليتاريا. والضيق هو الخبز اليومي لطفولته. هذه الحياة تخيفه وهو يكرهها - من حيث هي «نبتة المستنقعات»، وهو لا يطلب إلا أن يتفتّح في النور وفي الطمأنينة التي يحلم بها. لكن ذلك كله بدا مستحيلاً إذ أنه كان بلا وسائل ولا تَنْشئة ولا أسرة. ومع ذلك فإنه حصل على ذلك خارج وسطه تساعده إرادته الجبّارة في البقاء. وبعد سلسلةٍ من الخيبات في عالم المسرح، أصبح محميَّ رجال من نخبة البرجوازية المثقفة، وحصل بذلك على بطاقة الدخول إلى الثقافة والوظائف الفَخْرية: البكالوريا. لكن ثقافة النخبة لم تصبح ثقافة له، وهو يرفض الأمجاد، ويختار حياةَ الكاتب، ويَلْقى النجاحَ شيئاً فشيئاً، بيد أن الاعتراف الاجتماعي به لم ينجح في الإقلال من شعوره بعدم الطمأنينة. وهو يعيش محموماً في جميع الأحوال ما حسنَ منها وما ساء، ويصنع من ذلك الموضوعاتَ الدائمة لأيامه، لسيرته، لرواياته وقصصه. وفي عيد الميلاد، في ١٨٢٥، وخلال إقامة له كطالب، في أسرةٍ في كوبنهاغن، سجّل في يومياته، بعد أن قدّم نفسه «كمختارٍ سعيد»، أنه في النافذة، ينظر إلى الشارع، في الأسفل، «منذ خمس سنوات أوسثَ كنتُ أيضاً في الأسفل، لا أعرف أحداً في المدينة، والآن، أستطيع، من الأعلى، وبجانب أسرةٍ سعيدة ومحترمة، أن أستمتع بشكسبيري». وقوله «من الأعلى» تُنبىء عن صاحبها. فالذي يكتب يتمزّق بين «الأعلى» و«الأدنى». وهو يحاول أن يوفّق بين هذين القطبين دون أن يُفلح في ذلك. ويستمرّ النصُّ على النحو التالي: «أوه، ما أكرم الله، إن قطرةً من عسل السعادة تنسيني كلَّ مرارتي- لقد جعلني سعيداً». هو، في آنٍ واحد، سعيدٌ ومرٌّ، ممزّق ومختار، لا يقبل التصالح معه، وهذا هو وضعُه ككاتب. جميع سِيَر «أندرسن» الذاتية تحتوي على استحضارٍ مأساوي

لتصالحٍ إلهي. وليس المُصالح هو الإله المسيحي، لكنه تصوّر العصور الوسطى للحظ - هذا ما يجعل من «أناه» الممزقة وحدةً، وسواء أقُدِّمت هذه المذكّرات على أنها صحيحة أم على أنها متخيّلة، فإن هناك رغبةً شديدة في السعادة تسودها، وهذه الرغبة تشكل الضمانة بأنه «مختارٌ» على الرغم من جميع المحن. هذا الموضوع ماثلٌ في سيرته الذاتية الأولى «كتاب حياتي١٨٣١»، وقد توسّع فيه كثيراً في عملٍ متأخّرٍ عنه «قصة حياتي ١٨٥٥». وهو يُتابع هذا الموضوع بشغفٍ في سلسلة كاملة من نصوص السيرة الذاتية مثل «البطة الصغيرة الخبيثة ١٨٤٣»، ورواية «المُرتجِل ١٨٣٥». ورواياته جميعاً مبنيةٌ عمليّاً انطلاقاً من نواةٍ من السيرة الذاتية. فروايته (اوبت ١٨٣٦)، و«لا شيء سوى عازف الكمان الرديء١٨٣٧» مثلاً، ينتمي أبطالهما إلى الشرائح المحرومة من المجتمع.

وهم يَسْعون، مثل «آندرسون"آخر، إلى الصعود في السلّم الاجتماعي. والنموذجُ المتّبع هنا هو «ويلهلم ميستر» «لغوته» الذي لا يَنْجح قط مع ذلك في المضي بالعمل الروائي إلى مصالحةٍ مقنعة، لأن التناقضات قويّة جداً وفي الخطاب المشروع «لرواية التكوين»، هناك أبداً فنٌّ بلاغي متناقض يذبِّهنا إلى كل ما ينبغي أن يُقمَع كي يمكن للسعادة أن تحدث. وكما الحال في «البطة الصغيرة الخبيثة» يروي لنا الراوي المُقنِّع قصةً أخرى غير قصة المصالحة: قصة التمزّق الاجتماعي والشخصي والجمالي الذي لا علاج له. وهذا الالتباس المقترن بأوصاف الأوساط الغريبة فتنتْ الجمهور الأوروبي، واشتهر آندرسن دوليّاً قبل أن يشتهر في بلده ذاته. وحكايات رحلاته العديدة مثل «كتاب الصور دون صور١٨٤٠»، و«بازار الشاعر ١٨٤٢»، و«في السويد ١٨٥١» و«في إسبانيا ١٨٦٣» تعالج الإغرابية الانطباعية في إثر الصور الإيطالية في «المرتجل».

ازدواج الدلالة في عالم آندرسن

كانت بدايات «آندرسن» مع حكاية رحلة متخيّلة، بالأسلوب الرومانسي الألماني، «رحلة الأقدام من قناة «هولم» حتى رأس «أماجر» الشرقي ١٨٢٨». وهو يصطنع فيها العجيبَ الغريب المصدّع على طريقة «تيك» و «هوفمان»، ويُجرى تجارب بالسخرية الرومانسية، وكأنه «فريديريك شليغل» جديد. و«القصص المرويّة للأطفال» كُتِبَتْ بين ١٨٣٥ و ١٨٧٢، أولاً تحت عنوان المذكور آنفاً، ثم تحت عنوان أبسط هو قصص أو حكايات. وقصص اندرسن أعمالٌ خيالية يُعالجها بأكبر قدرٍ من الأصالة. في حين أنه يستخدم في مسرحياته ورواياته الأجناس الأدبية المعهودة والتي تحظى مسبقاً بحسن الاستقبال النقدي لدى الجمهور البرجوازي المثقف، وهو يكتب في هذه الحكايات نصوصاً تخرج شكلها عن القواعد «الرسمية». وهذا ما أتاح له أن يكتب بطريقة أكثر حرّيةً، وفي ما يقرب من مئة وخمس وعشرين قصة يتجلّى ازدواج الدلالة في علاقةٍ لعبيّة مذهلة لا حدّ لها: فالطفولة فيها تظاهر وتصنّع، والسذاجة تفكيرٌ عميق، والعفوية ظاهرٌ. وهو يَنْقُل إلى غرفة الأطفال أفظع المعارف «إنه حقاً عالمٌ حقير» كما يقول في «الظل». وتبدو اللُّعَبُ والأشياء والنباتات والحيوانات في كل مكان وكأنها تقليد كرنفالي لعالم البالغين الناجز والإشكالي. هذه الفقرات التأملية الثقافية تَستحضر الطبيعة الغائبة والطفولة المقموعة منذ زمن طويل. وتحت قناع السذاجة الطفولي، تَتَبجس الثقافة حتى في القصص التي تسعى إلى تحريك مثله العليا، كما هي الحال في «الجرس». وفي النصوص التي تبدو أنها الأقرب إلى مُثُله العليا الثقافية المتفائلة مثل «جنيّة البحر الصغيرة» و«ملكة الثلوج» و«بائعة الكبريت الصغيرة»، تبدو القصة مُتآكلة باستمرار من الداخل، يتأكّلها نَفْيها الضمني. في حين أن حكايات أخرى مثل «حزن الحب» و «عمتي الموجوعة

في أسنانها» و«الرجل الرصاصي المقدام» و«أول الراصد» تقرض كل شكلٍ للتفاؤل، مع استمرارها في الحلم. العالمُ في هذه القصص عالمٌ غير مستقر. ففي «الظل» أخْرِجَتْ هذه الازدواجية في الدلالة مخرج التفكير العميق حول التمزّق. وثقافةُ النخبة المزيّفة تتجسّد في «العالم» الذي يتحدّث عن الخير ويكتب عنهما، دون أن تكون له أية علاقة مع الواقع الذي يُحيط به. وكل مالا يستطيع أو يريد أن يفهمه يتّخذ شكل «الظل»، شكل ظله الذي يَحيا، شيئاً فشيئاً، حياةً تزداد استقلاليةً والذي يكسب كثيراً من المال كي يكشف القناع عن العديد من أشكال اللطف المنافقة. وتحت سطح الثقافة، في هذا الواقع لا يريد العالم أن يهتّم به، تسودُ الدناءَة. ويرتمي «الظلُّ» ارتماءً عميقاً في هذا النفاق البرجوازي، ويتزوّج الأميرة في النهاية في حين يُقطع رأسُ العالم: الثقافة ميتةٌ والمستقبل للظلال. فالسخرية هنا موجهةٌ إلى «الثقافة» المزيّفة، وحول استمرارها الإشكالي للأجيال القادمة. وخلف الظل تمتدّ المشاهد التكلّسة للعدمية، كمنطقة غير قابلة للسكن.

«لم تكن حال العالِم حسنةً على الإطلاق
كان الحزنُ والهموم تُلاحقه، وكان كل ما يقوله
للناس عن الحقيقة والخير والجمال، في معظم الحالات،
كأنك ترمي الدّرر للخنازير: وانتهى به الأمرُ إلى أن أصبح
مريضاً حقاً.
كان الناس يقولون له:"أنت شبيهٌ بالظل حقّاً!» وكان العالِمُ يرتعش
لأنه كان يفكّر.

قال له الظلُّ حين زاره: «عليكَ أن تذهب إلى الحمامات! ليس هناك من حلٍّ آخر! سآخذك معي باسم صداقتنا القديمة: سأدفع نفقات السفر، وأنت ستَصِف الرحلة وستسلّيني شيئاً ما في الطريق! سأذهب إلى الحمامات، ولحيتي لا تطلع كما ينبغي لها، وهذا مَرَضٌ أيضاً لأن الرجل يجب أن تكون له لحيته! هيا. كنْ عاقلاً واقبلْ عَرْضي، وسنكون رفيقيْ سفرٍ!».

فيما عدا هذه السخرية الكلية لا يبقى سوى مفهومٍ طوباوي وغامض للشعر: لا العالِم ولا الظلّ ولا الراوي يمكنهم أن يكوّنوا تصوّراً واقعياً عنه، لكن ربما أمكنهم تخيّله؛ الظلّ في ذاته هو الخطوط الأولى لفنٍّ شعري جديد ليس الجميل فيه جميلاً أو «خيِّراً» بالضرورة، لكنه مع ذلك حقيقي في الواقع. في بعض القصص النادرة فقط مثل «هضبة الجنّ» يعكف الراوي على تجربة الهزلي الطوباوي، لكن القصة تُحال حينئذ إلى «الأعماق». إن سخرية آندرسن سخريةٌ يتيمةٌ أساساً. لكن في هذه السخرية السجينة والمنفيّة حيويةٌ لا علاج لها، و«تزايداً» لا يكاد يُصدَّق.

هذا الفائضُ من السخرية، المجزّأ واللعبي لدى آندرسن، يمثّل لنا إرثَه الذي فقَد حظوته.فقَد حظوته لأن الأجيال الآتية ستختار بصورة أساسية الطفولي دون اعتراف بما في النص من نيّات السخرية. لكنه ما يزال يُقرأ وتُعاد قراءتُه لأن الانفتاحات نحو شيء آخر لا سبيل إلى وصفه، الانفتاحات التي تتجلّى بصمت في شقوق أعماله ما تزال تسحرنا.

* * *

غوغول

١٨٠٩ - ١٨٥٢

«إن الكلمةَ الصادقةَ التعبير لا يمكن أن تُقتَلع
بضربةِ فأس»
(نيكولاي فاسيليفتش غوغول، النفوس الميتة)

إن غوغول الذي يتّفق النُقاد على عدّه أعظم كاتبٍ كوميدي في روسيا، هو، في الوقت نفسه، أحد مُبدعي الرواية الروسية الحديثة.

وُلد في أوكرانيا، واختار الكتابة بالروسية.. ونال إنتاجُه الأدبي التقديرَ دفعةً واحدة لأصالته وقدرته التعبيرية، غير أنه حيَّر معاصريه الذين كانوا يحدّثون عن رسائل واضحة خالية من اللبس. ولأن أعماله في نضجه كانت تُبرز إبرازاً غير معهود التفاصيلَ التافهة من الحياة اليومية، الشخصيات المبتذلة ابتذالاً مُذهلاً، فقد عدّ غوغول في روسيا كواقعيٍّ مع أنه يخالف المبادئ التي تستند إليها كلُّ واقعية. وكذلك فهو يُعَدّ تقليديًا مؤلّفا هجائيًا، مع أن شعره المحفوف بالغموض في إبداعاته معاليةٌ بشكل عريض على هدف الهجاء. والواقع أن في مُجْمل ظاهره غوغول تناقضاً أو مفارقةً» فمزاجُه وسيرتُه وحياته المهنية لا تقلّ غرابةً، وعلى نحو أساسي، من تراثه الفنّي. والتحدّي الذي واجهه المترجمون والنقّاد هو أن يُنصفوا في حكمهم على غرابته؛ ولقي معظمهم ممن تربّوا على انتظار شيء أكثر تقليدية، صعوبةً كبيرة، خلال زمنٍ طويل، في التعرف على ما هو تحت أبصارهم.

وأحدُ أسباب ذلك هو التنقّل الدائم والحاذق الذي نجده في أعماله التي تحتوي على أكثر ميّزاته. فالأشياء قلّما تكون حيث نعتقد أنها موجودة وكما يبدو وجودُها.ونحن نقرأ عند موت النائب العام، في «النفوس الميتة ١٨٤٢»: «ويُدرك الناسُ حينئذ أن للنائب العام نفساً، وأنه يكشف عنها ولم يَتَباهَ بها بسبب تواضعه من غير شك. والمأجور «كوفاليوف»، هذه الشخصية الراضية عن نفسها، بطل «الأنف ١٨٣٥»، وهو أكثر شخصيات قصص «غوغول» إلغازاً، يستيقظ ذات صباح ليرى أن أنفه اختفى من وجهه ولا يلبث أن يُفاجيء هذا الأنف الطويل المتحرك وهو يقوم بزيارة «مرتدياً بزةً مطرّزةً بالذهب، وبياقةٍ مستقيمة وبنطال جلدي، وسيف على جانبه، وكانت قبعته ذات القرنين توحي بأن مرتبته هي مرتبة مستشار دولة». ويُتابع «كوفاليون» المغتصبَ في كنيسةٍ «ليجد أن الأنف قد حجب تماماً وجهه في الياقة الضخمة وكان يصلي بمظهرٍ يُعبّر عن الورع الشيد!» وعندما تجاسر فطالبه قائلاً:"أنت بعد كل شيء، أنفي أنا!»، أجاب الأنفُ: «أنت مخطيء، يا سيدي، فأنا لا أخصّ أحداً»، الهويات، عند غوغول، يَنْدُر أن تكون مستقرّةً، ففي «المفتّش العام ١٨٣٦»، اقتنع الإداريون في مدينة صغيرة من مدن الأقاليم الروسية أن الشاب الذي مرّ عليهم مفتشٌ أرسلته الحكومة ليقدّم تقريراً عنهم: وعندما اكتشف مديرُ البريد خطأهم حين فتح رسالةً، سأله الحاكم:

«الحاكم – لكن تجرأتَ على فتح رسالة مثل هذه الشخصية الكبيرة؟ مدير البريد– ذلك لأنه بالضبط ليس كبيراً ولا شخصيةً! الحاكم_ما هو إذن، برأيكَ؟.

مدير البريد – لا هذا ... ولا ذاك... الشيطان وحده يعلم ما هو».

أقولُ مدير البريد ينبغي أن تُؤْخَذ على حرفيّتها. فالشخصيات ليست كما تبدو. وتقنية التنقّل هذه، نشاهدها أيضاً في بنية العمل التي تميل إلى الدوران.

والتجربةُ ذات الدلالة ممنوعة عن الشخصيات؛ ومعنى النص ينبغي أن يعثر علية القارىء.

تحدّث «غوغول» في عبارةٍ طالما استُشهد بها، عن إثارة الضحك عَبْر الدموع التي لا يراها قُرّاؤه. وبالفعل، فإن الضحك والدموع والرعب (المقترن غالباً بميدان الجنس) هذه العناصرهي سلّم التأثيرات التي يسعى إليها غوغول. كان رومانسيّاً ميّالاً بطبعه إلى المبالغة، فألّف بين المطامح العظيمة مع انجذابٍ لما دعاه «فلوبير» «كآبة المادة»، وهذا التأليف يبثّ في أعماله شعراً من طرازٍ فريد. إذ يبدو له الواقع خاليّاً، على نحو جوهريٍ، من المعنى، فيضطلع بمهمة إعطائه معنى بقوة الفنّ وحدها.

الطاقة المبدعة

كانت المدّة الناشطة من حياته الأدبية قصيرةً بشكلٍ ملحوظ وهي تدرج بين عملين من إنجازاته المركزية يتميّز أحدهما عن الآخر جذريّاً. الأول، «هانزكوشيلغارتن»، قصيدة قصصية طويلة نُشرتْ باسمٍ مستعار في١٨٢٩؛ والثاني «مختارات من مراسلاتي مع أصدقائي ١٨٤٧»، وهو خليطٌ من الأبحاث الأخلاقيّة والاجتماعية والأدبية المدوّنة بشكل رسائل والمقدّمة، بعد خمس سنوات من الصمت إلى جمهورٍ متعطّش إلى رؤية الجزء الثاني من روايته الملحمية «النفوس الميتة». وبين هذين العملين تقع مدّة خصبةٌ خصباً شديداً دامت أحد عشر عاماً، من ١٨٣١إلى١٨٤٢. وجُمعتْ حكاياته الأولى بعنوان: سهرات في مزرعة «ديكانكا» (١٨٣٤-١٨٣٢)، وتقع أحداثها في أوكرانيا صالحة للأوبريت؛ ويمتدّ مضمونها من المسرحية التهريجية الشعبية «سوق سوروتشنسكي» على الأوبرا القائمة «الانتقام الرهيب»، مروراً بالكوميديا الغريبة «ايفان وخالته١٨٣٥»، وتابعت «ميرغورود ١٨٣٥» هذه الحكايات في الظاهر، لكنها تُبرز في الواقع نُضجَ الكاتب وفراقَ الموضوعات

الأوكرانية. وإلى جانب الملحمة التاريخية الشبابيّة «تاراس بوليا ١٨٣٥»، يحتوي هذا الجزء على الفولكلور المزعوم «فيج»، مع إيماءاته الجنسية المنحرفة؛ وحكاية الافتتاح الرائعة"البيت القديم"وهي رائعة مزدوجة الدلالة؛ و«الخصام بين اثنين كلاهما ايفان"تنويع لكوميديا حول التفاهة الإنسانية.

نشرَ «غوغول» في ١٨٣٥ جزءاً جديداً «مزخرفات»، وهو مزيج من الأبحاث والقصص المتخيلة ومن بينها «منظور نيفسكي» و«صورة إنسان»، و«يوميات مجنون» وجميعها تنتمي إلى حكايات بطرسبرغ». ثم يأتي «الأنف»، ورائعته في فن القصة «المعطف ١٨٤٢». والشخصية الرئيسية في هذه السلسلة هي مدينة «سان بطرسبرغ التي تُرَض وكأنها موطن اللامعقول والشر الشيطاني، والمكان الذي تُدان فيه النفوسُ الحسّاسةُ والبريئة والذي تستمرّ حية فيه وتزدهر الكائنات التي لا نفس لها. وسيُتابع دستويفسكي ويوسّع هذا التصوير، كما سيفعل الرمزيون أيضاً مثل ذلك عند منعطف القرن.

في ١٨٣٦جرى العرضُ الأول للمفتّش العام حيث يسير الإبداعُ والاعترافُ جنباً إلى جنب، فالمحتال بطريق المصادفة «كليستاكوف"الذي يتبارى مع العمدة ومشاركيه في مسلسل متعاظم من القَصَف لإنجاز أعباء خيالية، ولا ينهار، إلا في المشهد الأخير قبل الإعلان عن وصول المفتش الحقيقي. وعندما حوّلتْ العاداتُ البدائية للممثلين الروس فنَّ غوغول المُرهَف التنوّع إلى مسرحية تهريجية فظّة، غادر المؤلّف روسيا إلى إيطاليا، وقرّر أن ينصرف عن ملاحقة المجد كي يكتب منذئذ للأجيال الآتية.

والمشروع الذي وَقَف نفسَه عليه هو رواية «النفوس الميتة» التي بدأها في ١٨٣٥ابناء على إلحاح بوشكين الذي ذكّره بأن الناس ما كانوا ليتذكّروا سرفانتس لولا أنه شرع في عمله العظيم فكتب دون كيشوت. والوضع الذي انطلق منه كان، كما هي الحال في «المفتش العام»، بوشكين قد قدّمه له، وعندما قُتِل الشاعر في ١٨٣٧، جعل منه وصيةً مقدّسة. والقصةُ تجري في قلب البلاد الروسية، وتتركّز على «تشيتشيكوف» وهو لئيمٌ شرع في شراء

الأقنان الميتّين «النفوس الميتة»، لكنهم ما يزالون مسجّلين في سجلات الإحصاء. وقد مكّنته إقامته في مدينة «ن» من إقامة علاقة مع زمرة من الملاكين المضحكين الموسوسين الذين يحاصرُهم هاجسٌ رئيسي يَنْعكس في إدارة أملاكهم كما ينعكس في سلوكهم. كان العنوانُ الفرعي للرواية «قصيدة» فزخَرتْ باستطرادات المؤلف في موضوع روسيا ومصيرها؛ وهذا الموضوع هو ما يمنح الإبراز المستمر للغياب والعَبَث والابتذال والتفكك من كل نوع في الخطاب والسد القصصي، ما يمنح ذلك كله المعنى كاملاً. وكما هي الحال في رواية «بوشكين» الشعرية «أوجين أونيغين»، كانت «النفوسُ الميتة»، ممارسَةً للسخرية الرومانسي، رواية حول كتابة الرواية.

المرشد الروحي

عندما صدر الكتابُ في١٨٤٢، تصوّره «غوغول» وكأنه «ليس سوى العتبة الأقرب على الشحوب للقصيدة الكبرى التي يتمّ بناؤها فيه والتي ستحلّ أخيراً مشكلةَ وجوده»، وهي تجري قليلا على غرار الكوميديا الإلهية لدانتي. وستكون الطريقة مختلفة في كل من الأجزاء. وقد توصل المؤلفُ إلى الاعتقاد بأن تربيته الروحية هي المقدمة التي تسبق إنجاز عمله. وشيئاً فشيئاً أخذ القلقُ ينتابه، فتخلى عن الكوميديا، وتنصّل من أعماله السابقة. وقدّم أخيراً للجمهور الذي كان ينتظر بفارغ الصبر الجزء الثاني من «النفوس الميتة» «مختارات من مراسلاتي مع أصدقائي» وهي طائفةٌ من المواعظ حول الحياة والأدب الروسيين، وأهميتها أنها أعلنت لأول مرة عن واجبات القائد الروحي والمربي التي يضطلع بها الكاتبُ الروسي تجاه المجتمع. وكانت مهمةً رأى بوضوح أن الجيل الجديد هو الذي سيكون قادراً على أدائها؛ وعند وفاته. كان معظم الذين سيخلقون في روسيا العصرَ الذهبي قد بدؤوا ينشرون أعمالهم، وفقاً لتنبؤاتهم.

خرجْنا جميعاً من «معطف» غوغول

ما لاحظه أحدُ معاصري «غوغول» في حياته - هو أن كلّ واحدٍ كان يرى في أعماله ما يريد أن يراه بدلاً من أن يرى ما فيها في الواقع- ظل صحيحاً بعد موته. لقد عدّ دائماً ككاتب كلاسيكي، وظهَر في القرن التاسع عشر كمؤلف واقعي. وفي بداية القرن العشرين، جرى التشديدُ بالأحرى على الأمور الغريبة وعلى الجوانب المضحكة في أعماله، ورآها بعضهم استباقاً للرمزية والسريالية. ونحن نستطيع أن نقول مثل ذلك عن تأثيره في الكتاب الروس المتأخّرين. و«خرجْنا جميعاً من «معطف» غوغول» ملاحظةٌ تُنْسَبُ غالباً لدستويفسكي، لكنها يمكن أن تخصّ أيَّ كاتبٍ من كتّاب جيله وكذلك، فإن عدداً وافراً من الكتّاب الكبار لمرحلة ١٨٩٠-١٩٣٠ كان يمكنه أن يقول، وهو يفكّر في التجارب الأكثر جرأةً في ميدان الأسلوب:"نحن جميعاً خرجنا من «أنف» غوغول». وفي أوروبا الغربية، كان من شأن صعوبات الترجمة المقترنة بنوع من الاستعداد (مثلاً لدى «ميريمية») لأن يُرى «غوغول» عَبْرَ المقولات المتداولة، كان من شأنها أن تُبْخس باستمرار قيمةُ أعماله دون حقيقتها. ما عدا «كافكا» الذي كان «الأنف» حكايته المفضلة، و«تحوُّل» كافكا يُظهر ما يدين به للمؤلف الروسي. وقصة «نابوكوف» و«سينيافسكي» المتخيّلة تمثل توسّعاً في التقنيّات التي كان غوغول رائداً لها.

فهرس

الصفحة

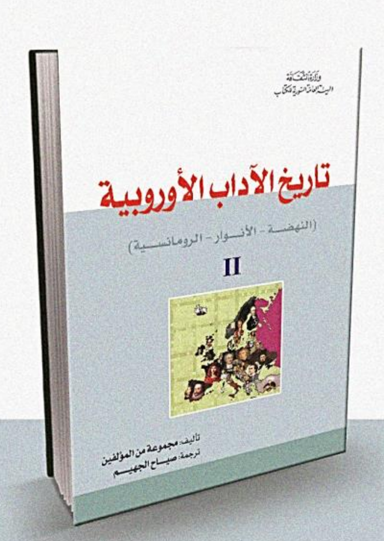
الصفحة

الصفحة

الصفحة

الطبعة الثانية / ٢٠١٣م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة







www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ٤٥٠ ل.س أو ما يعادلها